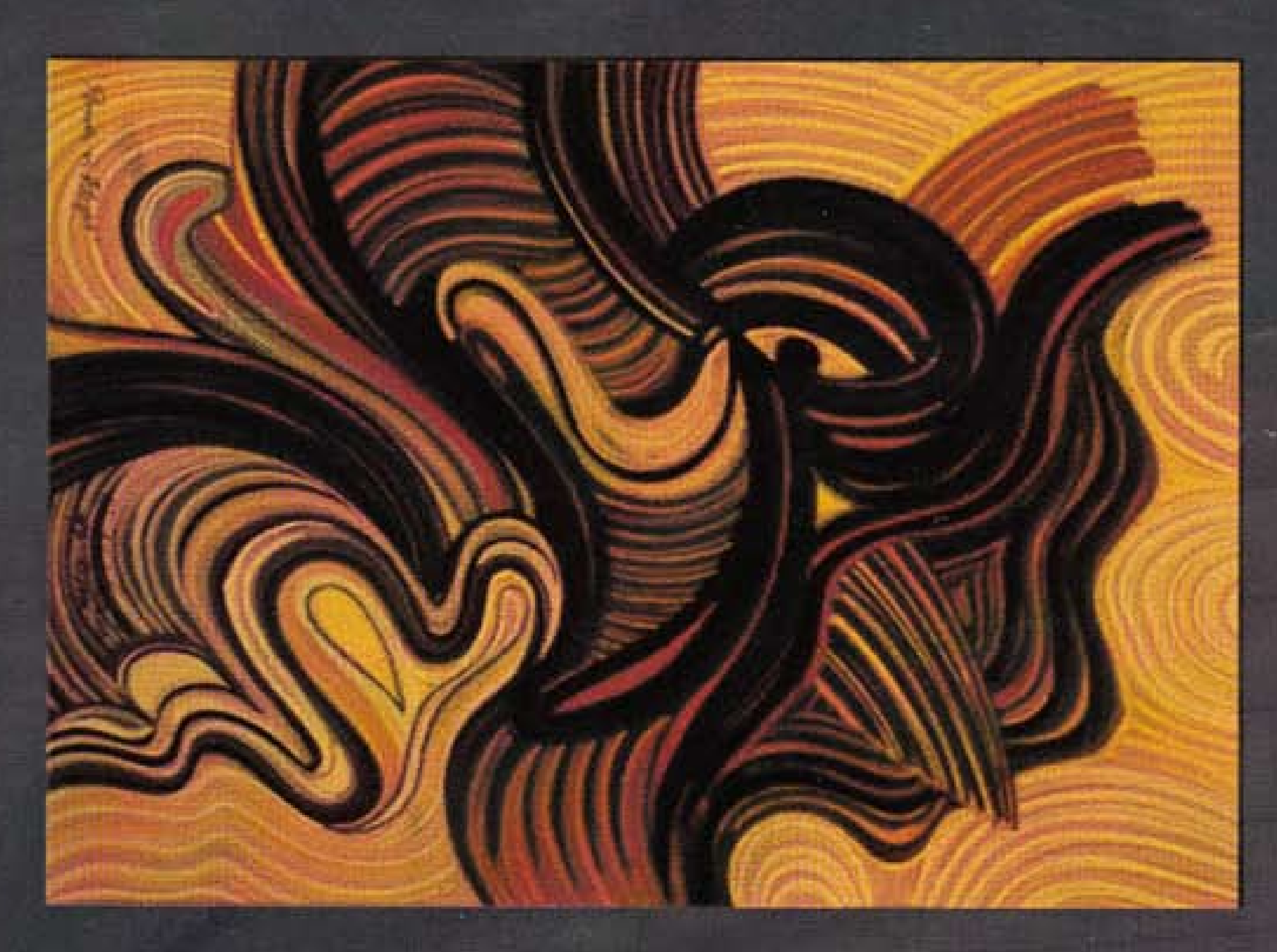
في الفن التشكيلي والمعماري



د. عماد الدين خليل



(٣٠)

في الفن

التشكيلي والمعماري

١٤٢٧هـ ـ ٢٠٠٦م

ملاحظة للقارئ الكريم

يتضمن هذا الكتاب بعنوانه الجديد، كتابين صغيرين سبق وأن صدرا مستقلين. أحدهما بعنوان (الطبيعة في الفن الغربي والإسلامي) والآخر بعنوان (الفن والعقيدة). وقد دعت ضرورات النشر إلى جمعهما في كتاب واحد يحمل العنوان الجديد؛ لذا لزم التنويه.

في الفن التشكيلي والمعماري

(دراسة في الرؤية الإسلامية والغربية)

تأليف

د. عماد الدين خليل

الكتاب الأول

الطبيعة في الفن الغربي والإسلامي



الواقع أن قضية المقابلة أو دراسة العلاقات المتبادلة بين الفن والطبيعة، قضية طريفة ممتعة، ومعقدة صعبة في الوقت نفسه، لا سيما وأن العالمين ينبثقان عن الإبداع، ويعطيان للناس صوراً وتشكيلات وتعابير جمالية تثير في نفوسهم أعمق ما فيها من تيارات الحب والدهشة والإعجاب والانسجام والقلق واليقين!!.

ولابد ـ في البدء ـ من توضيح حقيقة أن الطبيعة كثيراً ما تتسع ـ في الدراسات الجمالية والفلسفية ـ لتشمل (العالم) الخارجي كله بما يحتويه من أشياء وموضوعات، وقيم شيئية ثابتة، وتشكيلات موضوعية، وأحداث خارجية وعلاقات اجتماعية. وبما أن هذا التوسع ينقلنا إلى دائرة (الواقعية) realism ومذاهبها المختلفة ـ مما هو ليس مجال بحثنا المقارن هذا ـ فإننا سنحاول التركيز ـ قدر الإمكان ـ على الجانب (الطبيعي) الخام فحسب... الطبيعة التي خلقها الله سبحانه، لنعقد مقارنة بين (موقف) الفنين الغربي والإسلامي منها. ولا نعني (بالإسلامي) هنا، ذلك الذي شهده واقعنا التاريخي، رغم ما فيه من جوانب الإبداع والإعجاز، ورغم أننا سنتطرق إلى بعض معالمه ومعطياته، إنما ذلك الذي ينبثق ـ بعمق وأصالة ـ عن التصور والتجربة الإسلامية بكل آفاقها وأبعادها وأغوارها، والتي تبعث دوماً ـ ودونما حاجز بين الحاضر والتاريخ ـ فناً أصيلاً، واضح المعالم، عميق

السمات، مستقل الشخصية، ما إن يتهيأ له (الفنان المسلم) الذي يمتلك ـ بحق ـ تصور الإسلام، ويعيش ـ بعمق ـ تجربته الزاخرة!!.

أما في الغرب، فقد تأرجح موقف فلاسفة الجمال وعلماء الفن ونقاده وممارسيه، تجاه الطبيعة، ولا يزال يتأرجح لحد الآن بين التقبل المطلق للطبيعة، والرفض المتمرد عليها. وبين هذا الحد وذاك درجات تميل إلى التقبل أو تنأى إلى الرفض.. لكننا يمكن أن نجد بينها محاولات عميقة وجادة من أجل إقامة حوار وعلائق إنسانية متبادلة بين الفن والطبيعة، تقف موقفاً وسطاً ومنطقياً إزاء ما يمكن أن تقدمه الطبيعة للفنان من قيم وتعاليم وتجارب وممارسات ترتقي بفنه إلى قمم الخلود!!.

بدا الموقف الغربي من الطبيعة يتضح منذ بداية عهد الغربيين بالتفكير في الجمال الفني فقد رأوا في الفن ـ كما يقول الدكتور زكريا إبراهيم ـ مجرد محاكاة للطبيعة، كما ذهبوا إلى أنه ليس في الطبيعة ما هو دميم على الإطلاق. وربما كان أول مذهب فلسفي حديث نجد فيه أعلى صورة من صور (تمجيد الطبيعة) هو مذهب روسو. ولكن هذه النزعة الفلسفية في عبادة الطبيعة لم تلبث أن تحولت إلى دائرة الفن، فوجدنا ديدرو Diderot يقول في كتابه فن التصوير: (إن لكل صورة ـ جميلة كانت أم قبيحة ـ علتها، وليس بين الكائنات جميعاً موجود واحد يمكن أن يقال عنه أنه ليس على ما يرام، أو أنه ليس كما ينبغي أن يكون). ثم ترددت هذه النزعة من بعد عند رينان Renan (1823-1892) فإذا به يقرر (أننا لا نجد في الطبيعة بأسرها أدنى خطأ في الرسم)، كما نراه يقول في موضع آخر (إن العالم جميل إلى أن تمسه يد الإنسان!). أما عالم الجمال الذي أسهب في الدعوة إلى عبادة الطبيعة فهو رسكن Ruskin (1819-1900) صاحب كتابي (المصورين المحدثين) و(مصابيح المعمار السبعة). إن رسكن ليدعو الفنان إلى الخضوع للطبيعة خضوعاً أعمى، دون أي اختيار أو انتقاء، فنراه

يقول. . . (ليحترس الفنان المبتدئ من روح الاختيار، فإنه روح سفيه مبتذل يحول دون التقدم ويشجع على التحيز ويبث في نفس الفنان الضعف والخور. . وحينما يأبى الفنان أن يرسم أي شيء كائناً ما كان، فإنه عندئذ لن يحسن رسم أي شيء على الإطلاق. . وأما الفن الكامل فإنه يدرك كل شيء ويعكس الطبيعة جمعاء، بخلاف ذلك الفن الناقص الذي يحتقر ويزدري، ويطرح ويفضل ويستبعد ويستبقي). ثم يمضي رسكن في دعوته إلى عبادة الطبيعة، بوصفها المصدر الأوحد للفن، فيقول: إن كل مهمة الفنان تنحصر في تسجيل الواقع كما هو في جملته، دون أن يغفل أي جانب من جوانبه، مهما كان من ظاهر وضاعته، وهكذا يخلص رسكن إلى القول (بأن مايجعل للفن روعته وجلاله، إنما هو حب الجمال الذي يعبر عنه الفنان أو (المصور) ولكن بشرط ألا يضحي هذا الحب بأي جزء من أجزاء الحقيقة مهما كان صغيراً أو تافهاً). . .

وقد امتزجت هذه النزعة الطبيعية في الفن بضرب من الفلسفة الواقعية التي سادت ـ أوربة ـ في النصف الثاني من القرن التاسع عشر، فرأينا المصور الفرنسي كوربيه Courbet (1819-1877) يدافع عن الواقعية دفاعاً مجيداً بدعوى (أن فن التصوير لابد من أن يقتصر على تمثيل تلك الموضوعات المرئية أو المحسوسة التي يراها الفنان)، ثم يستطرد فيقول: (إنني لأعتقد اعتقاداً راسخاً بأن التصوير هو، أولاً وبالذات، فن عيني Concret، فهو لا يستطيع أن يمثل سوى أشياء واقعية موجودة بالفعل. ومعنى هذا أنَّ التصوير إن هو إلا لغة فيزيقية محضة تقوم فيها الموضوعات المرئية مقام الكلمات. فليس للموضوع المجرد، أعني ذلك الموضوع اللامرئي، أو اللاموجود، أي موضوع في دائرة فن التصوير. . والواقع أن الجمال كائن في الطبيعة، ونحن نلتقي به في عالم الواقع على أشكال عديدة متنوعة. ولكن بمجرد أن يكتشف الجمال فإنه سرعان مايصبح ملكاً للفن،

أو بالأحرى لذلك الفنان الذي يعرف كيف يراه. والجمال أيضاً هو الواقع نفسه، وهو حين يصبح مرئياً فإنه ينطوي في صميم ذاته على تعبيره الفني. وليس من حق الفنان أن يدخل على هذا التعبير أي توسع أو تهويل أو مبالغة. أما إذا عمد الفنان إلى الاستهانة بهذا الجمال، أو التلاعب به، فإنه عندئذ قد يخلع عنه صبغته الحقيقية، أو هو على الأقل قد يضعف من قيمته. وإذاً فإن الجمال على نحو ما تقدمه لنا الطبيعة، لهو أسمى بكثير من كل ماقد يستطيع الفنان أن يجمعه أو أن يؤلفه)[١].

ونمضي مع هذا الصف من علماء الجمال والفنانين والنقاد الغربيين الذين وقفوا موقف القبول التام للمعطيات الطبيعية، فنرى الناقد الإنجليزي أدوين غلاسكو يعلن أنه ليس للفنان من هدف سوى أن يضع أمام أنظارنا مزيجاً من الألوان والأشكال التي راقته في الطبيعة، دون أن يكون لديه من دافع إلى ذلك سوى اهتمامه بالتجربة البصرية في ذاتها ولذاتها «وهكذا يصبح الفنان في نظر أصحاب هذا الرأي هو عاشق الطبيعة الذي يقصر كل اهتمامه على تملي جمالها، والتمتع بأشكالها وألوانها، والعمل على نسخها أو النقل عنها في صدق وأمانة.. وتغدو جذور الفن ـ في نظرهم ـ متأصلة في أعماق الطبيعة نفسها، بحيث إن (العمل الفني) ليبدو في صميمه بمثابة المرآة التي يمسك بها الفنان حتى يتيح للطبيعة أن ترى صورتها وقد انعكست على صفحته»![٢].

أما عالم الجمال المعاصر سانتا يانا Santa yana فيتخذ موقفاً أكثر إيجابية إزاء (تقيل الطبيعة)، إلا أنه في النهاية يقف في صف هؤلاء الذين عرضنا لبعض آرائهم قبل قليل. إنه لابد للفنان، في نظر سانتا يانا «من أن

(١) د.زكريا إبراهيم: مشكلة الفن، ص٥٩ـ٦١ (مكتبة مصر).
(٢) المصدر السابق ص٥٩.

يرتد إلى الطبيعة في صبر وتواضع محاولاً دراسة ما فيها من أشكال نموذجية، عاكفاً على تعميق أنماطها وتغيراتها، مهتماً دائماً بالعمل على ترويض خياله عن طريق هذا الاحتكاك المستمر بالعالم.. والواقع أننا لو أمعنا النظر إلى الطبيعة ـ فيما يقول سانتا يانا ـ لوجدنا أنها حافلة بالنماذج العضوية المنتظمة، والعناصر المتماسكة المتسقة، مما يبرر القول بأن هناك (أشكالاً) محددة تتكرر على مرأى من إدراكنا الحسي العادي، فتكون بمثابة الأسس التي نستطيع، بالاستناد إليها، أن نتصور العالم تصوراً جمالياً. ولئن كان الإنسان قد احتاج إلى فترة طويلة من الزمن قبل أن يتمكن من استخلاص تلك النماذج Typesوانتزاعها من مجرى الحياة العملية النفعية، إلا أن الجهد الهائل الذي قام به زعماء الفن الكلاسيكي قد عمل على تزويدنا بأنماط شكلية من الإدراك كانت بمثابة نماذج طبيعية ومثالية في الآن نفسه.

ومهما كان من أمر تلك المصاعب التي يصطدم بها الفن حين يحاول اليوم استعادة تلك (الأشكال) فإن من المؤكد أن الطبيعة هي التي تزود الفن بأمثال هذه النماذج. وليس من سبيل أمام الفنان ـ اليوم ـ لتجنب خطر الوقوع في رتابة الموضوعات الفنية الأكاديمية من جهة، وانحرافات الذوق الناجمة عن الرغبة في التجديد، اللهم إلا بمعاودة الاتصال بالطبيعة، وتجديد هذا الاتصال يوماً بعد آخر»[١].

في الجهة المقابلة يقف عدد آخر من علماء الجمال والفنانين، ومعظمهم من المعاصرين، يعلنون رفضهم لنظرية (التقليد) أو المحاكاة Imitation بدعوى أن المهم في الفن هو تلك الرغبة العارمة في خلق عالم متسق من الصور الحيوية (على حد تعبير ريد) لامجرد الاقتصار على تسجيل المظاهر الحية، أو التعبير عن الحقائق الموضوعية. ومن هؤلاء بيكاسو Picasso

(١) د. زكريا إبراهيم: فلسفة الفن في الفكر المعاصر، ص٨٤ ـ٨٥ (مكتبة مصر).

(1881-1973) الذي يقول: «إن الطبيعة والفن ظاهرتان مختلفتان تمام الاختلاف» وجورج براك (? - 1822) Georg Broaque أما فرنان ليجيه (1881-1955) F.Leger فيأبى إلا أن يطلق على نزعته الفنية في التصوير اسم (الواقعية الجديدة)، وإن كان يعترف في الوقت نفسه بأن (المسألة لم تكن يوماً في الفن التشكيلي، أو الشعر، أو الموسيقا، مسألة تمثيل شيء ما، وإنما المهم هو خلق شيء جميل، مؤثر، دراماتيكي، وهذا أمر مختلف كل الاختلاف).. »[١].

وقبل هؤلاء بقرن من الزمان كان ويسلر J.A Whistler قد قال: «إنه ليس من الصحيح على الإطلاق أن الطبيعة هي دائماً على حق.. إننا لا ننكر بطبيعة الحال أن الطبيعة قد تكون صائبة أحياناً، ولكن صوابها لهو من الندرة بحيث يحق لنا أن نقول إنها تكاد تخطئ في معظم الأحيان.. وإذاً فإن الطبيعة قلما تنجح في إنتاج لوحة فنية بمعنى الكلمة» وكان غيته Goethe (1749-1832) قد قال: «إن الفن هو الفن،لا لشيء إلا لأنه ليس بالطبيعة».

أما الفيلسوف الألماني المعاصر إرنست كاسيرر E.Cassirer «فالواقع أن نقطة البدء في فلسفته الجمالية إنما هي رفضه للنظرية التقليدية؛ التي كانت تعد الفن صورة طبق الأصل عن الواقع الخارجي. وهو يلاحظ أن أشد المتحمسين لهذه النظرية قد وجدوا أنفسهم مضطرين إلى التسليم بأن العمل الفني لايمكن أن يكون مجرد تكرار للوقائع، أو مجرد نسخة أخرى من الحقيقة الخارجية. هذا إلى أن (ذاتية) الفنان التي تلعب دوراً كبيراً في إنتاجه الفني قد تحول بينه وبين الخضوع للطبيعة خضوعاً أعمى. وإذا كانت الطبيعة نفسها ليست معصومة من الخطأ، بدليل أنها لاتحقق أغراضها في جميع الحالات، فربما كان من واجب الفن أن يأخذ بيد الطبيعة (!!) بحيث

(١) مشكلة الفن ص٧٣ـ٧٤.

يعمد (عند اللزوم) إلى تصحيحها أو تكملتها أو سد ما فيها من ثغرات. ومن هنا فقد ظهر من بين أنصار مذهب المحاكاة فلاسفة يدعون إلى انتقاء المظاهر الجميلة من الوجود الطبيعي، بدلاً من الاقتصار على تقليد الطبيعة بجمالها وقبحها، دون أدنى تمييز. وفات هؤلاء أن كل تعديل يدخله الفنان على الطبيعة لن يكون ـ وفقاً لمنطق هذه النظرية ـ سوى ضرب من الخيانة: إذ كيف يعدل الفنان من نموذجه دون أن يشوهه أو يسيء إليه؟ أو كيف يتجاوز الفنان واقع الأشياء دون أن يتعدى قوانين الحقيقة؟ (!!) ومن جهة أخرى، كيف يمكن أن نجعل من بعض الفنون ـ مثل فن الشعر الغنائي ـ مجرد تكرار للواقع أو نقل عن الطبيعة؟ أفلا يجدر بنا إذاً أن نرفض تلك النظرية الكلاسيكية التي تحيل النشاط الفني كله إلى عملية وصف للطبيعة أو تقليد للعالم التجريبي؟ وهنا نجد أنفسنا إزاء نظرية جديدة في الفن، عمل على الدفاع عنها فلاسفة وأدباء عديدون.. يقرر أصحابها أن مهمة الفن لاتنحصر في تقليد الجمال الطبيعي أو محاكاة الأشياء الواقعية، بل هي تتمثل على وجه الخصوص في خلق بعض الأشكال، أو إبداع مجموعة من النماذج الأصلية؛ بحيث يتجلى في العمل الفني طابع شخصي يجيء مميزاً له عن كل ماعداه.

والحق أن الفنان الذي قال عنه غيته إنه (نصف إله!!) إنما هو إنسان يسعى جاهداً في سبيل ممارسة قدرته الإبداعية، ومن ثم فإنه يلتمس فيما حوله مادة غفلاً يستطيع أن يشيع فيها من روحه..»[(١)].

وهذا الرأي ينقلنا بالضرورة إلى وجهة النظر التي أكدها عالم الجمال الفرنسي المعاصر شارل لالو Ch.Lalo في معظم كتاباته من أن الفن «لو كان مجرد محاكاة أمينة للطبيعة لكان ـ على حد تعبيره ـ (بطانة تافهة) لا طائل

(١) فلسفة الفن ص٢٧٩ ـ٢٨٠.

تحتها لهذا العالم الطبيعي. ولكن الطبيعة في الحقيقة لا تبالي بالجميل ولا تكترث بالجمال؛ لأنها في ذاتها عديمة الصبغة الجمالية Anesthetiqueكما هي عديمة الصبغة المنطقية Alogique وعديمة الصبغة الأخلاقية Amorale فليس في استطاعتنا أن ننسب إلى الطبيعة (جمالاً فنياً)!! يكون هو الأصل في كل إنتاج أستطيقي Esthetique وإنما لا بد لنا أن نعترف بأن (الفن) هو الذي يسمح لنا بأن نحكم على (الطبيعة). وإذا كان بعض علماء الجمال قد ذهبوا إلى القول بأنه لا تفسير لجمال الفن إلا بالرجوع إلى الفن نفسه، فذلك لأنهم قد لاحظوا أن (قيم الجمال هي أولاً وبالذات قيم اصطناعية Techniquesوليست قيماً طبيعية)، وتبعاً لذلك فإن مدرسة الفنان الكبرى ليست هي الطبيعة، وإنما هي بالأحرى (الصنعة) أو (التكنيك)..»[١].

وقريب من رأي لالو ما يذهب إليه الفيلسوف الإيطالي المعاصر بندتو كروتشه Croce (1866-1952) من أنه «ليس للجمال أدنى وجود طبيعي، وبالتالي فإن الطبيعة لا تكون جميلة اللهم إلا في نظر ذلك الذي يتأملها بعين الفنان.. هذا هو السبب في أن علماء الحيوان وعلماء النبات لايعرفون الحيوانات الجميلة أو الأزهار الجميلة! فلولا الخيال لبدت لنا الطبيعة خلواً من كل جمال، مفتقرة تماماً إلى كل تعبير، إن لم نقل عديمة الاكتراث.. ومن هنا فإننا قلما نلتقي بشيء جميل لا تكون يد الفنان قد امتدت إليه، لا لتبرزه وتظهره فحسب، وإنما لتحوره وتعدل منه أيضاً. هذا إلى أن جمال الطبيعة هو في الغالب نادر وعابر إن لم نقل بأنه زئبقي سريع التغير. ولعل هذا هو السر في أن معظم علماء الجمال قد نظروا إلى الجمال الطبيعي على أنه منزلة أدنى بكثير من (الجمال الفني). وإذاً فلندع أصحاب البلاغة والسكارى يزعمون أن الشجرة الجميلة، والنهر الجميل،

(١) مشكلة الفن ص٧٢ـ٧٣.

والجبل الشاهق، أو الحصان الجميل والوجه البشري الجميل، أسمى بكثير من العمل الفني الذي نحته إزميل ميشيل أنجيلو، أو من أشعار دانتي، ولنقل بالأحرى إن (الطبيعة) بليدة إذا قيست إلى الفن، وإنها خرساء مالم ينطقها الإنسان»[١].

فإذا ما انتقلنا إلى الناقد الفرنسي الشهير أندريه مالرو A.Malraux (1901-1976) صاحب كتاب (محاولات في سيكولوجية الفن) فإننا سنجده يسدد ضربة عنيفة للنزعة الطبيعية في الفن، ويقف في مقدمة (الرافضين) بلا مراء.. ليس هذا فحسب، بل لقد قاده موقفه المتطرف هذا إلى الإدلاء بدلوه في مسألة القضاء والقدر والمصير البشري، والخروج برأيه الذي أكده مراراً، بأن الفن ما هو إلا وسيلة الإنسانية التي يتصدى بها الإنسان لقضائه وقدره، ويسعى إلى تشكيل مصيره، بعيداً عن نزوات الإله ورغباته التي تقصم الظهور. ولذا فسنقف بعض الوقت للاطلاع عن كثب على وجهات نظر مالرو بصدد موقفه من العلاقة بين الفن والطبيعة.

يرى مالرو أن الفن هو «إبداع لقيم إنسانية يخلق الفنان بمقتضاها عالماً غريباً عن الواقع، دون أن يكترث في شيء بالحقيقة الموضوعية أو الوجود الخارجي... إن بصر الفنان موجه نحو العالم الفني أكثر مما هو مركز في العالم الطبيعي. فالفنان لايرى من الطبيعة إلا ما له علاقة بالآثار الفنية. في حين أن عيان الرجل العادي لا يحفل بالفن إنما يرتبط بما يعمله أو يريد أن يعمله في الطبيعة. وعلى حين أن الأشياء ـ في نظر مثل هذا الشخص ـ إنما هي ماهي، نجد أن الأشياء في نظر الفنان إنما هي أولاً وبالذات مايمكن أن تستحيل إليه في مجال خاص لايقع تحت طائلة الفناء. ومن هنا فإن (الأشياء) لابد أن تفقد على يد الفنان خاصية من خصائصها الرئيسية كما

(١) فلسفة الفن ص٥٣ ـ٥٤.

ينظر في فن (التصوير) حيث ينعدم (العمق) الحقيقي، أو في فن النحت حيث تختفي (الحركة) الحقيقية.. والواقع أنه لأن يكون ثمة (فن) فإنه لابد أن تكون العلاقة القائمة بين الموضوعات الممثلة أو المصورة من جهة، وبين الإنسان نفسه من جهة أخرى، علاقة مغايرة تماماً في صميم طبيعتها لما يفرضه (!!) علينا العالم.. إننا نشعر حين ننتقل من قاعة حافلة برسومات الأطفال إلى أي متحف أو معرض فني، إننا قد انتقلنا من حالة نفسية يستسلم فيها المرء للعالم، إلى حالة نفسية أخرى يحاول فيها المرء أن يمتلك زمام العالم... ولايقعن في ظننا أن كبار الفنانين أمثال رمبرانت أو ميكائيل أنجلو كانوا في بداية حياتهم رجالاً متأملين قد استهوتهم (أكثر من غيرهم) مناظر الطبيعة وأشكال الأشياء، بل لنتذكر دائماً أن كل هؤلاء لم يكونوا في بداية حياتهم سوى مراهقين سحرتهم بعض اللوحات الجميلة فحملوها خلف مآقيهم، وراحوا يقلدونها، غير آبهين بالعالم الخارجي أو غير ملتفتين إلى أشكال الطبيعة!!.. وحسبنا أن نطلب إلى أي مصور أن يسترجع ذكرى لوحاته الأولى أو إلى أي شاعر أن يستعيد تذكار قصائده الأولى، لكي نتحقق من أن كل حياة فنية إنما تبدأ، لا بمشاركة في العالم، بل بمشاركة في عالم الفن».

ويمضي مارلو إلى القول: «بأن مايجتذبنا إلى العمل الفني ليس هو كونه يصور الواقع، ولو أنه قد يكون أحياناً أكثر واقعية من الواقع نفسه!.. إن (أي عمل فني) يفتح لنا باباً خفياً يقتادنا إلى عالم آخر، ولكنه ليس بالضرورة عالماً فائقاً للطبيعة، أو عالماً رائعاً يعلو على الحقيقة، وإنما هو عالم آخر لاسبيل إلى رده أو إرجاعه إلى عالم الواقع.. إن عالم الفنان ليس من خلق الحلم أو من وحي الآلهة، وإنما هو عالم إنساني قد انبثق من أحضان ذلك المخلوق الخالق الذي يريد إعادة خلق الكون من جديد!.. وهكذا قد يكون في وسعنا أن نقول: إن علاقة الطبيعة بالفن ليست علاقة

السيد بالمسود، أو علاقة الصورة بالمرآة، وإنما هي علاقة العالم الطبيعي الزائل بذلك العالم الإنساني الذي يلتمس الخلود عبر الصور المخلوقة. فليس (العالم) سوى تلك الوسيلة الكبرى التي منحت للفنان حتى يعدل من فنه.. ولهذا يقرر مالرو (أن الفن التشكيلي لا يتولد عن أسلوب معين في النظر إلى العالم، بل هو إنما يتولد دائماً عن أسلوب خاص في خلقه وتكوينه..)، وليست تلك المحاولات المضنية التي يقوم بها الناس في كل زمان ومكان من أجل إعادة خلق العالم (!!) مجرد عبث لا طائل تحته، فإنه لم يقدر لشيء يوماً أن يظل متمتعاً بوجود حقيقي حتى بعد الموت، اللهم إلا تلك الصور الفنية المخلوقة من جديد! وهكذا بقيت تلك التماثيل التي هي أكثر مصرية من المصريين، وأكثر مسيحية من المسيحيين، وأكثر إنسانية من العالم، وهي مازالت تهدر إلى يومنا هذا بآلاف من الأصوات الغامضة السرية التي سوف تنتزعها منها الأجيال»[١].

وهنا ننتقل مع مالرو إلى دائرة أوسع من دائرة (الطبيعة) أو (العالم)، وموقف الفن حيالهما، إلى الدائرة التي نطمح من خلالها أن نرى (اليد) التي صنعت الطبيعة، والإرادة التي قدرت مصائر الناس في العالم.. ومالرو يعود من جولته لكي يقرر أن تلك اليد مادامت قد أخفقت في صنع الطبيعة، وأن تلك الإرادة ما دامت توقع على العالم البلى والفناء! فليس غير الفنان من يقف بوجه هذا النقص وذلك الغشم، عن طريق طرزه الفنية التي يخلقها خلقاً إبداعياً، ويعفيها من النقص والفناء، فيهب لها الكمال والخلود اللذين عجزت قوى الغيب البعيد، أو رفضت، منحهما للإنسان والطبيعة والعالم!! «إذا كان الفنان الأصيل ـ كما يقرر مالرو ـ قلما يقنع بنقل مناظر طبيعية أو تصوير طبيعة صامتة، فما ذلك إلا لأنه يشعر بأن عليه أن يمتلك الواقع لا

(١) مشكلة الفن، مقتطفات ص٧٤ـ٧٦، ٧٧، ٨١ ـ٨٢، ٨٤، ٨٨ ـ ٨٩.

أن يقتصر على تقبله.. إنه هيهات للمعرفة البشرية أن تزيح النقاب عن الحياة، كائنة ما كانت هذه الحياة، فليس في وسع أي تمثيل أو تصوير أن يتطابق مع أي صورة حية في دوائر الإمكان، والزمان، والمكان. ومع ذلك فإن من طبيعة الفن أن يحاول امتلاك المكان والزمان والممكن، ومن ثم فإنه يعمد إلى انتزاعها من دائرة العالم الذي يعانيه الإنسان ويخضع له، لكي يدرجها في دائرة العالم الذي يتحكم فيه الإنسان ويسيطر عليه. وتبعاً لذلك فإن كل فن إنما هو في صميمه صراع ضد القدر، وضد الشعور بما يحمله الكون من (عدم اكتراث) بالإنسان، أو من تهديد له، أعني أنه صراع ضد الأرض من جهة، وضد الموت من جهة أخرى.. إن الفارق بين الحياة وتصويرها الفني هو أن في التصوير الفني استبعاداً للقدر وقضاء على المصير. والحق أن الشخص الذي يشهد على المسرح حياة (أنا) أو (أجاممنون) Agamemnon لا يعاني مصير أنا أو أجاممنون، وإنما هو يشعر أنه بإزاء (موضوع) فني قد تدخلت فيه اليد الإنسانية. وإذاً فإن كل أثر فني يمثل تطاولاً للوجود البشري على الواقع مادام من الضروري للفنان أن يقحم نفسه في صميم تلك القوى التي كان يجتزئ بالخضوع لها. ولعل هذا ماعناه مالرو حينما قال: (إن في الفن انتقالاً من عالم القضاء والقدر إلى عالم الشعور والوعي). وحتى لو نظرنا إلى الفن الكلاسيكي فإننا سنجد أن ما فيه من (نظام) Order إنما هو نفسه الدليل القاطع على أنه لم يكن مستعبداً للكون أو للقضاء والقدر. والواقع أنه ما دام كل فن لابد من أن ينطوي على ضرب من (التنظيم) فقد يكون في وسعنا أن نقول إن في الفن انتصاراً على القدر، ما دام من شأن العمل الفني أن يحيل أمر الأشياء إلى الإنسان، فيفقد العالم بذلك ما له من استقلال ذاتي. وسواء نظرنا إلى لوحات رامبرانت أم أشعار شكسبير، فإنه لابد من أن يستولي علينا الشعور بأن الأشياء قد أصبحت تحت إمرة عالم بشري خاص، وكأنما هي قد

اندرجت في كون إنسان ما، سواء أكان هذا الإنسان هو رامبرانت أم شكسبير. وهكذا لابد من أن يكون وراء كل تحفة فنية قدر مهزوم، يطوف ويحوم، ولكنه مغلوب على أمره محكوم!... إن اكتشاف الفن ـ كما يقرر مالرو ـ مثله في ذلك مثل أي انقلاب حاسم Conversion، لابد من أن يقترن بضرب من الانشقاق أو القطيعة التي تتمزق معها علاقة سابقة كانت تربط الإنسان بالعالم. ومعنى هذا أن الفن لاينبثق عن أسلوب جديد في النظر إلى العالم، وإنما هو ينبثق عن أسلوب جديد في خلق العالم. وما كان الفن العظيم ليأخذ بمجامع قلوبنا لو لم نكن نلمح فيه نصراً خفياً على الكون»[١].

ويمضي مالرو قدماً في تأكيده على أن نشاط الفنان ليس سوى انشقاق على الطبيعة والعالم، ونضال مرير ضد الآلهة، وسعي حثيث من أجل إثبات مقدرة الإنسان على البقاء في الأرض وحيداً متحدياً، ودونما عون إلهي يأتيه من فوقه، أو دعم مادي يجيئه من بين يديه.. حتى ليخيل إلينا ـ في النهاية ـ أن الإنسان قد استكمل أسباب قوته وبقائه بالفن وحده، وأنه ليس بحاجة ـ بعد ـ للتشبث بشيء، في السماء كان أم في الأرض، من أجل أن ينقذه من قضائه وقدره، ويمنحه مصيره المطلوب... «الفنان العظيم إنما هو ذلك الكيمياوي الساحر الذي استطاع أخيراً أن يهتدي إلى السر في صناعة الذهب وإن كان لا يصنعه ـ بطبيعة الحال ـ من أي شيء كائناً ما كان! فليس الفنان من العالم بمثابة الناسخ أو الناقد بل هو منه بمثابة الخصم المناضل... ثم يختم مالرو دراسته السيكولوجية للإبداع الفني، فيقرر أن الفن وحده هو الذي استطاع أن يمنح البشر إحساساً حقيقياً بتلك العظمة التي طالما جهلوها عن أنفسهم... وليست الإنسانية في أن يقول المرء لنفسه (إنه هيهات لأي حيوان أن يفعل ماقد فعلت) بل الإنسانية أن يقول

(١) المصدر السابق، مقتطفات ص٨٥ـ٨٦، ٨٦ ـ٨٧، ٨٧ ـ٨٨.

لنفسه: (لقد استطعت أن أقول (لا) لما كان يريده الحيوان في نفسي، فأصبحت إنساناً دون عون الآلهة).. حقاً إن الفن لم يستطع أن يكشف لنا عن سر الحياة الإنسانية، أو معنى الطبيعة البشرية، ولكن من المؤكد أنه قد أظهرنا على جانب من قدرة الإنسان أو مظهر من مظاهر عظمته. وما كان للفن أن يزيح النقاب عن معنى العالم، وهو الذي قال عنه مالرو أنه مجرد صوت من أصوات الأرض. فليس الفن في جوهره سوى مجرد شبكة من تلك الشباك التي يقذف بها الإنسان إلى محيط مجهول أملاً أن ينجح يوماً في اصطياد الكون! ولكن كل تلك المحاولات التي يقوم بها الإنسان في سبيل الكشف عن سر (المطلق)، إنما تكشف له في النهاية عن صميم قدراته البشرية؛ لأنها تظهره على أن ما كان يسميه قديماً باسم (القوى الإلهية) إنما هو في الواقع باطن في صميم طبيعته»!! «وهكذا ينتهي مالرو إلى القول بأنه إذا كان العلم يقدم لنا صورة معقولة عن العالم، فإن الفن يظهرنا على أن مفتاح الكون ليس هو مفتاح الإنسان! ولكن الفن ـ عبر تطوره المستمر الطويل ـ قد كشف لنا عن وحدة المقصد البشري باعتباره محاولة مستمرة من أجل التعالي على الكون، والاهتداء إلى سر العظمة البشرية»[1].

وبين أولئك الذين (تقبلوا) الطبيعة في فنونهم ودراساتهم النقدية، وهؤلاء الذين رفضوها، يقف عدد من النقاد وعلماء الجمال والفنانين موقفاً وسطاً ومنطقياً.. فيسعون إلى أن يتعلم الفنان من الطبيعة وأن يستخدمها.. يتخذها وسيلة وغاية في الوقت ذاته.. أن ينتزع منها سرها العميق، ولغزها المحير، وسكونها المشحون.. وأن يعتمد عجينتها وخامتها للوصول إلى كشف السر، وحل اللغز واستنطاق السكون.. أن يستجيب لتحديها ومقاومتها فيشحذ همته، ويزيد من قوته على الصناعة الفنية والتشكيل والتنفيذ، وأن يمعن النظر ـ في الوقت ذاته ـ في سحرها وجلالها، في

(١) فلسفة الفن ص١٦٨ ـ ١٦٩.

صورها وظلالها، من أجل أن يعمق خياله وتصوره، ويشحذ حدسه وعيانه.. والتي بدونها جميعاً لايكون هناك فن ولا فنان!!.

وليس أروع في هذا المجال من العبارة التي يرددها كثير من النقاد والفنانين من أن الفن هو الإنسان مضافاً إلى الطبيعة.. هكذا شاءت إرادة الله سبحانه.. أن يتم العطاء الإنساني علماً كان أم فناً عن طريق التحاور المبدع بينه وبين الأرضية التي خلق منها واستخلف عليها، وقدر له أن يعود إليها.. بينه وبين الطبيعة، تلك التي صممت وفيها الكثير من جوانب التحدي والغموض كي لاتسلم الإنسان للكسل والنظرة المسترخية للأشياء.. إنما تدفعه دفعاً إلى التساؤل والتوتر والتمعن والتنفيذ والإبداع.. ومن السخف إذاً أن نقول بأن غموض الطبيعة وعدم كمالها، يجيئان من إرادة علوية ناقصة لا قدرة لها على إتمام خلائقها!! لأنه ـ كما يقول ديوي ـ: «حينما تكون الطبيعة قائمة بشكل زائد عن الحد فلن يكون بالإمكان أن ينشأ فن»!! وكما يقول سانتايانا: «إن الجمال هو الضامن لإمكان توافق النفس مع الطبيعة».

كنستابل Constable دلاكروا Delacroix مانيه Manet، سيزان Cezanne فان غوخ، موندريان Mondrian رودان Rodin الان Alain كروشة Croce ديوي Dewey ميرلوبونتي Merleau-Ponty هيدجر Heidegger وهربرت ريد H.Read. كلهم اتخذوا هذا الموقف الوسط من مسألة الفن والطبيعة، وإن جنح بعضهم إلى هذا الجانب أو ذاك، وانحاز إلى القبول أو الرفض بما في طبع الغربي من ثنائية تجعل من الصعب عليه في كثير من الأحيان، اتخاذ الموقف الوسط، الشامل، المتوازن، المتوحد، الذي علمنا إياه الإسلام.. ومع ذلك فقد تجاوز هذا الفريق الكثير من الأخطاء التي مارسها كلا الفريقين السابقين، سواء أولئك الذين تقبلوا الطبيعة فتعبدوها، وأولئك الذين رفضوها وانشقوا عليها.

فهذا كنستابل Constable (1776-1837) المصور الإنكليزي الذي اشتهر بمناظره الطبيعية الجميلة «يحاول أن يلقي لنا بعض الأضواء على مشكلة العلاقة بين الفن والطبيعة فيقول: (إننا لا نرى أي شيء على حقيقته، مالم نبدأ أولاً بالعمل على تفهمه) ويقرر أن الفن ليس مجرد عمل شعري يستلزم الخيال، وإنما هو دراسة علمية تقتضي الإلمام بأصول الطبيعة، ويقول: (إن التصوير علم، وإنه لابد من أن يعد بمثابة بحث صحيح في قوانين الطبيعة). .»[١] وهذا المصور الفرنسي المشهور أوجين دلاكروا E.Delacroix (1798-1863) يذهب «إلى أن الطبيعة لاتخرج عن كونها معجماً أو قاموساً، فنحن إنما نمضي إليها لكي نستفتيها الرأي بخصوص اللون الصحيح أو الشكل الجزئي أو الصورة الخاصة، كما نمضي إلى القاموس لكي نبحث عن المعنى الصحيح للكلمة، أو الوقوف على أصل اشتقاقها اللغوي. . ولكننا لاننشد في القاموس صياغة أدبية مثالية نسير على منوالها. فلا بد لنا في المثل من أن نستوحي الطبيعة دون أن نعدها نموذجاً لن يكون على المصور سوى أن يحاكيه أو أن ينسخه. وإذاً فإن المصور لايمضي إلى الطبيعة إلا لكي يتلقى منها ضروباً عديدة من الإيحاء، أو لكي ينشد لديها المفتاح الرئيسي لأنغامه الكبرى. وأما الانسجام الذي يصوغه هو على هذا الأساس فإنه بلا شك من خلق خياله الفني وحده»[٢].

فإذا ما جئنا إلى المصور الفرنسي المشهور إدوارد مانيه E.Manet (1832-1883) الذي مزج النزعة الطبيعية بالنزعة الانطباعية Impressionnisme، وجدناه يؤكد هو الآخر على (العنصر الذاتي) الذي وجب تدخله في عملية تصوير الفنان للطبيعة «فلم يعد المصور يرسم مايريد له الناس أن يراه، بل أصبح يرسم مايراه هو. وإذا كان الطبيعيون قد

(١) مشكلة الفن ص٦٣ ـ٦٤.
(٢) مشكلة الفن ص٦٣ ـ٦٤.

اقتصروا على جعل الفن (مرآة للطبيعة) فقد أراد الانطباعيون أن يجعلوا منه منشوراً Prisme تتكسرعلى صفحته أشعة الطبيعة. وهكذا لم يعد التصوير مجرد نقل أو محاكاة للطبيعة، بل أصبح حيلة يحتال بها الفنان على الطبيعة حتى يتمكن من أن يسجل في لوحاته ذلك التأثير العام الذي تطبعه في نفسه. وقد استطاع سيزان (1906 - 1839) Cezanne في نهاية القرن التاسع عشر أن يحدد معالم النزعة الانطباعية، فقدم لنا لوحات فنية رائعة تمثل طبيعة صامتة ومناظر طبيعية تشيع فيها الواقعية والصلابة والحيوية. وقد كان سيزان يدعو إلى استشارة الطبيعة، وتربية العين عن طريق الاحتكاك المستمر بالطبيعة، ولكنه كان يقول: إن على المصور أن ينتج لنا الصورة التي يراها متناسياً ماحققه الآخرون من قبله. وبقدر ماكان سيزان يهتم بإظهار بناء الأشياء أو تكوين الموضوعات؛ نراه يحرص أيضاً على أن يعبر من خلال لوحاته الطبيعية عن شخصيته بأكملها.. ولم تلبث النزعات الانطباعية أن أخلت السبيل للنزعات التعبيرية على نحو ماتبدت عند ماتيس (-1954-1869) (1890-1853) وفان غوخ (1890-1853) وغيرهما. ومما يروى عن ماتيس قوله في تحديد العلاقة بين الفن والطبيعة: (إن ما أسعى جاهداً في سبيل الحصول عليه إنما هو، وقبل كل شيء، التعبير ..Expression فالتعبير عندي هو مايتحكم في وضع اللوحة بأكملها... فليس في استطاعتي أن أنسخ الطبيعة بكل خضوع، لأنني أجد نفسي مضطراً إلى أن أفسرها وأخضعها لروح اللوحة))»[١].

ويحاول المصور الهولندي المعاصر موندريان Piet Mondrian أن يوفق بين النزعة الطبيعية والنزعة التجريدية في الفن، فيقرر «أن الفن المجرد يتعارض مع التصوير الطبيعي للأشياء، ولكنه لايتعارض مع الطبيعة نفسها

(١) المصدر السابق، مقتطفات ص٦٤ـ٦٧.

كما وقع في ظن الكثيرين»[١]. ذلك لأن جذور أي عمل فني ـ مهما بلغ في تجرده ـ لابد وأن ترتد إلى الطبيعة تقبس منها الألوان والخطوط والأضواء والظلال، وتعتمد موادها الخام وعجينتها اللينة المطواعة.. فضلاً عن أن الفنان ليس ذلك الإنسان الذي يعيش في فضاء لا نهائي، لا طبيعة فيه.. إن صور الطبيعة وأشكالها وتأثيراتها الجمالية لابد وأن تنطبع في نفس الفنان، في وعيه الظاهر أو الباطن، ومن ثم تجيء انعكاساتها في أعماله الفنية، حتمية لا مرد لها، سواء أراد ذلك أم لم يرد، وسواء شعر به أم لم يشعر به على الإطلاق!!.

أما المثال الفرنسي المعروف أوغست رودان (1917-1840) A.Rodin فيقول في حديث وجهه إلى شباب المثالين «لتكن الطبيعة آلهتكم!! الوحيدة، ولتكن ثقتكم فيها مطلقة، ولتعلموا علم اليقين أن الطبيعة ليست قبيحة على الإطلاق، فحسبكم أن تقصروا كل همكم على الولاء لها.. إن كل ما في الوجود جميل في عيني الفنان، لأن بصره النفاذ يستشف في كل موجود وفي كل شيء ما فيه من (شخصية) أعني تلك الحقيقة الباطنية التي تتبدى من وراء الصورة، وهذه الحقيقة إنما هي الجمال بعينه. فلتكن دراستكم إذاً بروح الإيمان والتدوين، لأنكم عندئذ لن تعجزوا عن الاهتداء إلى الجمال مادمتم لامحالة واقفين على الحقيقة». ثم يستطرد قائلاً «.. كونوا دائماً صادقين. ولكن هذا لايعني أن تتوخوا الدقة الباردة. أجل فإن ثمة دقة وضيعة، وتلك هي دقة الصور الفوتغرافية والصبّ. أما الفن الحقيقي فإنه لا يبدأ إلا بالحقيقة الباطنة. فلتكن إذاً صوركم وكل ألوانكم معبرة عن عواطف.. واعلموا أن كبار الفنانين إنما هم أولئك الذين ينظرون بعيونهم إلى ما رآه الناس من قبل، فيعرفون كيف يدركون الجمال فيما لايستلفت

(١) المصدر السابق ص٧٤.

أذهان العامة من الناس، لأنه في نظرهم عادي مبتذل. . إن الفنانين العاجزين لهم أولئك الذين يستعيرون دائماً نظارات الآخرين! وبيت القصيد هو أن يهتز الفنان، ويعشق ويأمل ويرتجف ويحيا! أو فلنقل إن المهم أن يكون إنساناً قبل أن يكون فناناً! لقد كان بسكال يقول: إن البلاغة الحقيقية لتهزأ من البلاغة، ونحن نقول إن الفن الحقيقي ليهزأ من الفن»[١].

وقريب من رأي رودان، ما أكده فيلسوف التربية الأمريكي جون ديوي J.Dewey من أن النشاط الفني «ليس مجرد تلقائية طبيعية، بل هو تنظيم وصياغة. ولهذا يقرر (أن الفن ليس هو الطبيعة، وإنما هو طبيعة معدلة بفعل اندماجها في علاقات جديدة تتولد عنها استجابة انفعالية جديدة) وديوي يرفض نظرية (التقليد) أو (التمثيل) لأنه إذا كان المقصود بالطابع (التمثيلي) هو تكرار الواقع تكراراً حرفياً، فإن من المؤكد أن العمل الفني من طبيعة مغايرة تماماً، خصوصاً وأنه لا بد للأحداث والمناظر ـ في كل عمل فني ـ من أن تمر عبر الواسطة الشخصية. وقد قال الفنان الفرنسي ماتيس Matisse: إن آلة التصوير الشمسي جاءت نعمة كبرى على المصورين والرسامين لأنها أراحتهم من كل ضرورة ظاهرية لنقل (أو نسخ) الموضوعات. وليس من شأن الفن أن يوهمنا بحضور الأشياء ذاتها، وكأن كل مهمته أن يلتزم المحاكاة الدقيقة التي تعيد إلى أذهاننا صور الموضوعات، وآية ذلك أن الطبيعة الصامتة التي يصورها لنا فنانون مثل شاردان Chardin أو سيزان Cezanne إنما تعرض أمامنا المواد الخارجية بلغة العلاقات القائمة بين الخطوط والسطوح والألوان، وهي تلك العلاقات التي نتذوقها بطريقة باطنية في صميم الإدراك الحسي. وليس من الممكن إعادة تنظيم هذه المواد دون قدر معين من التجريد. وتبعاً لذلك فإنه لامبرر لاستبعاد الاتجاهات التجريبية من دائرة الفن بحجة أنها لا تنطوي على أي معنى أو أي تعبير، لأن الفن لا يفقد طابعه

---

(١) مشكلة الفن ص٦٧ـ٦٨.

التعبيري لمجرد أنه يصوغ العلاقات القائمة بين الأشياء في صورة مرئية؛ دون أن يكشف عن (الجزئيات) التي تملك تلك العلاقات، اللهم إلا بقدر مايقتضيه تكوين الكل..»[١].

ويزيد عالم الجمال الفرنسي المعاصر ميرلوبونتي Merleau-Ponty فكرة (التجريد) في علاقة الفنان بالطبيعة شرحاً وتعليلاً، مؤكداً أنه لامناص للفنان من التحرك فوق أرضية العالم... لكنه إذا ما أراد تجاوز المحاكاة السمجة، أو النقل الشيئي من الطبيعة، فإن عليه أن يسعى إلى التجريد لإبداع صورة جديدة تعتمد خامة الطبيعة، لكنها تنبثق في الوقت ذاته عن إرادة الفنان ونفسه وإبداعه، إنه يرسم وينحت ويبدع «وكأنما هو يكتب ما تمليه عليه الطبيعة، في حين أن الواقع أن الفنان يعيد خلق (!!) الطبيعة لحسابه الخاص! حقاً إن عالم الفنان عالم آخر يختلف في كثير أو قليل عن عالمنا نحن ـ على حد تعبير مالرو ـ ولكنه في الوقت نفسه عالمنا نحن وقد تحرر من بعض الأعراض أو الشوائب أو الأثقال التي كانت تجعل منه عالماً مختلطاً مهوشاً. وإلا فكيف للشاعر أو المصور أن يقول شيئاً آخر غير ما يوحي به إليه لقاؤه مع العالم؟ بل ما الذي يتحدث عنه الفن التجريبي نفسه، إن لم يكن يتحدث عن عملية رفضه للعالم أو سلبه له؟.. إن ماهية كل فن ـ في نظر ميرلوبونتي ـ إنما هي العمل على تقديم حقيقة عينية أصيلة، أو واقع عار مباشر. ولما كان الموجود البشري بحكم طبيعته موجوداً متحركاً في العالم، فإنه لايملك سوى الاتجاه نحو الأشياء والتعبير عن صلاته بالموجودات والنطق باسم العالم. ولا يخرج الفنان عن هذه القاعدة، فإن فنه لا يعني الخروج عن العالم أو التهرب من الموجود، بل هو صورة أخرى من صور (الوجود في العالم) أو التعبير عن (صلة الإنسان بالعالم). ولا يشذ الفن التجريبي نفسه عن هذه القاعدة: فإن الفنان التجريبي إنما يعبر عن رغبة حادة

---

(١) فلسفة الفن ص١٢٨ـ١٢٩.

في رفض العالم (!!)، ولكن أشكاله الهندسية مع ذلك تظل مفعمة برائحة الحياة، وكأن شبح الصورة الطبيعية يلاحقه حتى في محاولاته الهروبية اليائسة! والواقع أنه مادام من اللازم لكل لوحة أن تقول شيئاً فإن أي انقلاب حاسم في مضمار التصوير لن يكون سوى مجرد تنظيم جديد لبعض المعادلات الفنية، وكأن المصور يريد أن يحل رباط العلاقات الفعلية القائمة بين الأشياء، لكي يقيم بينها رابطة جديدة تكون أصدق وأعمق دلالة (!!). . »[١]. وينحى ميرلوبونتي باللائمة على التطرف الذي آلت إليه فلسفة مالرو الجمالية فيقول: «الواقع أن الفنان لا يعرف شيئاً عن ذلك (التناقض) المزعوم بين (الإنسان) و (العالم) أو بين (المعنى) و(اللامعقول) Absurde، أو بين (الأسلوب) و (التمثيل). . . إلخ ولما كان المصور مشغولاً في العادة بالتعبير عن علاقته بالعالم، فإنه قلما يجد فرصة للتفاخر بأسلوبه الخاص، خصوصاً وأن هذا الأسلوب (أو الطراز) كثيراً ما ينشأ لديه دون أن يكون هو نفسه على وعي به. . إن الطراز الفني الخاص لاينشأ إلا في أحضان إدراك الفنان الحسي للعالم باعتباره مصوراً»[٢].

وما دمنا بصدد نقد الغربيين أنفسهم لنظرية مالرو، فليس أروع من أن نثبت هنا شهادة المؤرخ الفني الفرنسي جورج ديتوي G.Duthuit بهذا الخصوص «إن في وسعنا أن نستعيض عن صورة (الإنسان المنتصر) التي قدمها لنا مالرو في كتابه (سيكولوجية الفن) بصورة ذلك (الفنان المتواضع) الذي يسعى جاهداً في سبيل إشباع حاجات عصره، فيعمل على القيام بمحاولات متعددة (لا تخلو من تردد وتعثر وخطأ) من أجل تحقيق ضرب من التكيف بينه وبين المقتضيات الفنية لذلك العصر. فليس الفنان بمثابة مارد جبار يحيا بمعزل عن أهل مجتمعه، بل هو مجرد إنسان يحاول حل

(١) فلسفة الفن ص١٨٩ـ١٩٠.
(٢) المصدر السابق ص١٨٦.

بعض المشكلات الفنية التي يجدها في عصره، فيفشل أحياناً كثيرة، وينجح في بعض الأحيان، دون أن يكون لفنه ذلك الطابع الإنساني (الخالد) الذي حاول مالرو أن يجعل منه المظهر الأوحد لعظمة الإنسان»[(١)]. أما الإنجليزي المعاصر هربرت ريد H.Read فيلتقي مع مالرو في تأكيده على أن من شأن الفن أن يعمل على إيجاد عالم جديد مستقل تماماً عن عالم الطبيعة، لكنه لا يذهب معه إلى حد القول بأن الفنان يخلق الطبيعة من جديد (!!) وكأن الفن (درس للآلهة)، بل هو يقتصر على القول بأن النشاط الفني يوسع من دائرة العالم، ويزود الواقع بحقائق جديدة[(٢)].

ويبلغ الفيلسوف الألماني هيدجر H.Heidegger ـ زعيم الوجودية الألمانية ـ حداً بعيداً من التوغل في أعماق العلائق المتبادلة بين الطبيعة والفنان عندما يؤكد على أن (الصراع) الذي تثيره الطبيعة ضد الفنان، بغموضها وتحديها وخفائها، ماهو إلا استفزاز إيجابي لدفع الإنسان خطوات في طريق الجهد والممارسة والإبداع من أجل الكشف عن الحقائق الجمالية التي تغطيها الطبيعة، أو الأرض، بالغموض والخفاء والصمت، وتتمنع عن الكشف عنها ببساطة أو بالمجان، كي لايستسلم الإنسان للكسل والقعود.. والإبداع لا يكون إلا بشحذ سلاح المقاومة بين الأرض والإنسان. إن العلاقة ـ كما يؤكد هيدجر ـ أشبه بالديالكتيك الأبدي الذي يتمخض دوماً عن مزيد من الأشكال والصور التعبيرية التي تنتزع الحقائق من أعماق الأرض، وتعرض على الإنسان والتاريخ عالماً من الصور والقصائد والأناشيد والعمارات والألحان...

يقول هيدجر: إن العمل الفني لم يكن في يوم من الأيام مجرد صورة طبق الأصل عن الواقع. ولقد كان الكثيرون ما زالوا يظنون أن ماهية

(١) المصدر السابق ص١٧٠.
(٢) المصدر السابق ص ٣٣٧.

الحقيقة إنما تكمن في التطابق مع الوجود الخارجي، إلا أن هيدجر لا يفهم (الحقيقة) بهذا المعنى حينما يقول: إن مهمة الفن هي الكشف عن حقيقة الموجود... ومعنى هذا أنه لا بد لحقيقة الموجود أو (الموضوع) من أن تتجلى عبر العمل الفني... وكأن (الحقيقة) تظهر من مكمنها على يد الفنان لكي تتجلى على صورة (حضرة فنية). ولا قيام للعمل الفني اللهم إلا إذا امتدت جذوره في أعماق الطبيعة بحيث يبدو وكأنما هو ينبثق من الأرض. ولكن العمل الفني لابد ـ في الوقت نفسه ـ من أن يظهر على صورة عالم يخلقه الفنان ويثبت دعائمه فوق الأرض.. وحينما ينبثق العمل الفني على صورة (عالم) يحاول السيطرة على (الأرض) (!!) من أجل إعادة تنظيم كل مايحيط بها من علاقات، فلا بد من أن ينشأ صراع بين ذلك (العالم) الذي يريد أن يتجلى ويتفتح، وبين تلك (الأرض) التي تميل إلى الاختفاء والتستر. وربما كانت كل فاعلية (العمل الفني) إنما تنحصر في هذا الصراع الذي ينشب بين (العالم) و (الأرض)... ولما كان من شأن (العمل الفني) ـ كما ذكرنا ـ أن يستقدم الحقيقة إلى عالم النور؛ فإنه لا بد للإنتاج الجمالي من أن يجيء حاملاً لآثار هذا الصراع الدامي (!!) بين الظاهر والخفي، أو بين المتفتح والمستغلق.. وهكذا فإن مهمة العمل الفني إنما تنحصر في تحقيق عملية (تفتح الموجود) بحيث تنبثق الحقيقة أمام عيوننا وكأنما هي النور الذي يبدد ظلمات الأرض. وليس الجمال ـ في نظر هيدجر ـ سوى مظهر من مظاهر تجلي (الحقيقة) حينما تتفتح بكل معنى الكلمة، أو حينما تتبدى بكل بهائها ونصاعتها.. ولعل هذا ما عبر عنه المصور الألماني ألبرت دورر A.Durer (1471-1528) حينما قال: (إن الفن، في الحقيقة، كائن في الطبيعة، وكل من يستطيع انتزاعه (!!) منها لا بد أن يصبح قديراً على الاحتفاظ به)..»[١].

---

(١) فلسفة الفن، مقتطفات ص٢٦٧ـ٢٦٩، ٢٧٠ـ٢٧٢.

فإذا ما انتهى بنا المطاف عند فيلسوف الجمال الفرنسي المعاصر آلان Alain (1868-1951) فإننا سنعثر على أشد الآراء الجمالية (الغربية) نضجاً في مجال العلاقة بين الفن والطبيعة. . . وهو يضرب على نفس الوتر الذي يضرب عليه هيدجر، إلا أنه يزيد من تأكيد دور الطبيعة، كمعلم وضابط، للإنسان لكي يكون فناناً. وتخفت في كتاباته نبرة (الصراع الدامي) الذي شهدناه لدى هيدجر، وتحل محلها نبرة من التعاطف والتعاضد والمودة بين العالم والإنسان من أجل مزيد من الإبداع الفني والعطاء الجمالي، وكأنه ينقلنا إلى أجواء إسلامية محضة، حيث يسود الوئام والحب بين الإنسان، المستخلف في الأرض، والعالم الذي أوجدته القدرة الإلهية لكي يكون جسراً يعبر عليه الإنسان إلى عوالم الحقيقة والنور والجمال، بعد صراع ومقاومة إيجابيتين تتمخضان دوماً عن نتائج لصالح الإنسان نفسه. وبينما يجنح هيدجر في تحليله لطبيعة العلاقة بين الفن والطبيعة، صوب الفلسفة عموماً، نجد آلان يظل محتفظاً بنوع من الواقعية الفنية التي تصل إلى أهدافها من أقرب طريق. . ولنتمعن فيما يقول لنا آلان: «لقد دأب البعض على القول بأن الفن خروج على الواقع، وتمرد على الطبيعة. ولكن الحقيقة أنه لا بد للفنان من أن يرتد إلى (الشيء) أو (الموضوع) لكي يحاوره ويسأله وكأنما هو يطلب إلى (الطبيعة) أن تساعده (!!) على مواجهة أفكاره، وتنظيم خواطره، ومقاومة أهوائه، وكثيراً مايستسلم الفنان للرغبة في الظفر بإعجاب الناس، أو للنزوع نحو الحصول على استحسان الجمهور، فسرعانماينحرف عن طريقه، لكي يحيل عمله الفني إلى مجرد (بضاعة) يرجو لها الرواج!ولكنه لو أنصت إلى صوت (الطبيعة)، أو لو عكف على فهم الطبيعة (المادة) لما صدر في عمله الفني إلا عن دراسة حقيقية للموضوع الذي يريد التعبير عنه. ولعل هذا ما حدا بالبعض إلى القول بأن (الطبيعة هي أستاذ الأساتذة). والحق أن الحدث الواقعي (إنما هو بالنسبة للروائي كتلك الكتل

الرخامية التي كان ميكائيل أنجلو يمضي في كثير من الأحيان لمشاهدتها ودراستها، واثقاً من أنها مادته، ودعامته، ونموذجه الأول!.. وربما كان من بعض إفضال (المادة) على الفنان أنها تعلمه ـ من خلال مقاومتها وتمردها ـ ضرورة عصيان شيطان الإبداع، ومقاومة إغراء السهولة، والوقوف في وجه كل تسرع..). وهنا يحق لنا أن نتساءل: إذا كانت المدرسة الأولى للفنان إنما هي الطبيعة، فهل تكون مهمة الفنان مقصورة على محاكاة الطبيعة أو النقل عن الواقع؟ هذا ما يجيب عليه الآن بالسلب، فإن النشاط الفني يمثل فاعلية حرة هي أبعد ما تكون عن مجرد الخضوع للطبيعة، أو التعبد للواقع. ولكن الحرية التي يتمتع بها الفنان إنما هي حرية الصانع الذي يحترم قواعد حرفته، ويلتزم بضرورات عمله. فلا بد للفنان إذاً من أن يأخذ بنصيحة الفيلسوف الفرنسي أوغست كونت August Comte الذي كان يقول أنه لا بد لنا من أن ننظم (الداخل) Le Dedans بالاستناد إلى (الخارج) Le Dedans ومعنى هذا أنه لابد للفنان من أن ينظم أفكاره وخواطره وعواطفه بالرجوع إلى العالم الخارجي بما فيه من قواعد وضرورات وأنظمة»(١).

ونمضي مع آلان لنراه يقرر أنه «إذا كانت الطبيعة تضع بين يدي الفنان الكثير من الأشياء الفنية أو الموضوعات الجمالية، فما ذلك إلا لأنها تمده بالأشكال المتحددة والصور المتسقة. وبهذا المعنى يمكننا أن نقول: إن ثمة (صبغة جمالية) في كل موضوع متحدد، بل في كل شيء واضح المعالم،ثابت الخصائص، قابل للاستمرار.. ولا ينكر آلان أن الفنان في حاجة إلى تأمل الطبيعة، ودراسة نظامها، ومعرفة أشكالها، ولكنه يضيف إلى هذا كله أن الفنان في حاجة أيضاً إلى تنظيم الطبيعة، والكشف عن إيقاعات جديدة، والاهتداء إلى علاقات جمالية لم تكن في الحسبان. وهذا

(١) المصدر السابق، مقتطفات ص١٣٧ـ١٣٩.

هو السبب في أن الطبيعة لا تبدو جميلة حقاً، اللهم إلا في بعض الظروف المواتية، أعني حين تظهر (الروح القوية) التي تقهر المادة على البوح بأسرارها! والفنان الحق إنما هو ذلك الذي لا يستاء لعدم استجابة الأشياء لرغباته، بل يسعى ـ على العكس من ذلك ـ في سبيل تحديد أفكاره في ضوء احتكاكه المستمر بالواقع. وإن إرادة الفنان لتقوى من خلال العوائق المادية التي تصطدم بها، ولكن هذه الإرادة تريد أن تحقق فعلها في الواقع، فهي تهدف أولاً وبالذات إلى خلق (موضوع) بكل ما لهذه الكلمة من معنى. . . »[١].

❁ ❁ ❁

تلك هي الملامح الأساسية للآراء التي طرحها الغربيون: فلاسفة ونقاداً وفنانين وعلماء جمال، في مجال العلاقة بين الفن والطبيعة. فما هو رأي الفنان المسلم في الموضوع ذاته؟! إنه يقف ولا ريب مع كل أولئك الذين يرفضون أن يغدو العمل الفني نقلاً شيئياً عن الخارج، أو تصويراً فوتوغرافياً للعالم، أو تبديلاً لأماكن الأحجام والأجسام من مسرح الأرض إلى أطر الرسوم، وأرضيات العمارات، وبنية القصائد، وتركيب الأصوات.

ولقد رأينا كيف أن ديوي وميرلوبونتي كانا يؤكدان على أهمية (التجريد) كمعبر، أو جسر أو وسيلة للحوار بين الطبيعة والفنان. وهما في هذا إنما يقرران ما كان الإسلام قد أكده بتحريمه القاطع للنقل المباشر عن الطبيعة، ذلك النقل الساذج الذي يعيد نسخ المخلوقات الحية على سطوح الجدران والمعابد واللوحات. . وإنه وإن كان هذا (التحريم) ينبثق عن فكرة (التحرر الوجداني) العميقة الشاملة التي أراد بها الإسلام أن ينقل الإنسان من عصور

(١) فلسفة الفن، مقتطفات ص١٣٩ـ١٤٠.

الوثنية والتعبد للقريب الملاصق، إلى سموات التوحيد الخالص، والطموح للامتداد النفسي إلى ما وراء المنظور والملموس.. فإن هذا التحريم يجيء في الوقت ذاته، رفضاً فنياً جازماً لنظرية المحاكاة أو التقليد التي رفضها عدد من كبار الفنانين والنقاد المعاصرين، لا سيما وأن تحريماً إيجابياً كهذا، جاء يحمل في الوقت ذاته طفرة بالعطاء الفني التقليدي إلى الأمام.. إلى آفاق التجريد والتعبير غير المباشر عن العلائق المتشابكة بين الفنان والطبيعة بما ينسجم وتصور الإسلام عن هذه العلائق.. كما جاء إشارة ـ غير مباشرة ـ إلى ضرورة امتلاك الفنان القدرة على التغيير والتحوير، الأمر الذي يقوده إلى التجريد.

إن هنالك قانوناً حضارياً لايخطئ، وهو أن إقفال أي باب أمام قدرات الإنسان التعبيرية في أي مجال من مجالات الحياة ـ لسبب سلبي أو إيجابي ـ كفيل بفتح باب آخر للتعويض عن الباب المسدود، ولفتح ثغرة تتسرب عن طريقها طاقة الإنسان في ميدان التعبير، فقط شرط أن يكون ذلك الإنسان فعالاً إيجابياً، يحيا في وسط حضاري مبدع كذلك الذي تشهده الشعوب في عز حيويتها وتألقها ونشاطها.. أما أن يجيء ذلك الإقفال في أمة ميتة خاملة، فسوف لا يتقدم أحد من بنيها الأموات لفتح باب جديد. ولما كان ذلك (التحريم) لنقل صور الخلائق والوثنيات نقلاً مباشراً ساذجاً من الطبيعة إلى عالم الفن، دون أي قدر من التجريد وإعادة الصياغة، قد نزل في أمة تضع خطاها على أعتاب عصر حضاري متألق.. فقد كان يعني أن المسلم سيفتح أبواباً وأبواباً للتعبير عن طاقته الفنية بما ينسجم وتصوره الجديد.

ولقد فتح فعلاً بعض تلك الأبواب، وظل بعضها الآخر موصداً لحد الآن!!..

فتحها. . فجاءت طرز الخطوط والأشكال التجريدية الهندسية. . كما جاءت المساجد بقبابها ومنائرها ونظمها العمرانية الرائعة، شواهد على هذه القدرة. . وإن كانت الظروف التاريخية البكر ـ فنياً ـ لم تتح للفنان المسلم أن يغطي بالتعبير الفني المبدع كل مساحات تصوره الشاملة التي منحه الإسلام إياها!!

إلا أن رفض الفن الإسلامي للنقل المباشر عن الطبيعة، وفتحه الطريق أمام التجريد وإعادة الصياغة، لايعني أبداً أن الفنان المسلم يقف إلى جانب أولئك الذين أنكروا مولدهم في أحضان الطبيعة والكون، وقطعوا ـ أو هكذا توهموا ـ جذورهم الحياتية بأعماق التربة الأرضية التي خلقوا منها، ورفضوا التعايش مع (العالم). . إن الفنان المسلم ليس مع أولئك الذين شهروا السلاح بوجه أمهم التي احتضنتهم طويلاً، وأعلنوا حربهم ضد نظام الله وقدره، وأدوا أدوارهم المنسجمة أو العاصية وفق خرائطه المحكمة الفذة. إن الفنان المسلم يحمل مايمكن أن نسميه موقفاً عادلاً ومزدوجاً تجاه قضية الفن والطبيعة. يحمل رفضاً للنزعة الشيئية المباشرة التي عبرت عن نفسها بالمذاهب الواقعية والطبيعية، لأنها تقوده إلى التقليد والمسخ، وتقضي على الإبداع والابتكار، ولأنها تخضع عنق الإنسان لقوى الأرض وطينها، وتمنعه من التطلع إلى السماء، إلى الآفاق البعيدة، إلى ما وراء الملموس والمنظور. . ولأنها تحيله إلى آلة رصد وتسجيل، وتصده عن تفجير إرادته وإبداعه لصياغة مادة الأرض وفق ما يطمح وما يستذوق وما يشتهي. كما أن هذه النزعة تقوده ـ بالضرورة ـ إلى الإذعان لفكرة أن التخبط في الوحل، والتمرغ في القمامة، والركض وراء نداءات الجنس والطعام، هي القضايا الأساسية، وربما الوحيدة، التي يجب أن يدلي الفن بدلوه فيها، وأن لا يبعد عنها إلى آفاق أكثر نأياً عن حدود الواقعية والطبيعية.

إلا أن الفنان المسلم يحمل ـ من جهة أخرى ـ قبولاً لقيم الطبيعة وأشكالها ونسبها، وانسجاماً مع نواميس الكون ونظمه، وعناقاً لقدر الله وقضائه، وفرحاً واستبشاراً بحكمه، وركضاً إلى مصائرنا المجهولة وأحلامنا المشتهاة. إن الانشقاق الذي يعلنه بعض الفنانين ونقاد الفن المعاصرين وعلى رأسهم (مالرو) على هذه القيم لهو خطأ وتزييف لموقف الإنسان في الكون عامة، ولموقف الفنان على وجه الخصوص.. وإلا فمن منا يستطيع الجزم بأن كل الفنانين في العالم جاؤوا بأعمالهم الفنية الفذة وهم يحملون إحساساً جازماً قاطعاً بأنهم يقفون وجهاً لوجه ضد إرادة الله، وأنهم يصنعون ويخلدون، بأعمالهم هذه، مصائر الناس الذين ألحقت بهم نواميس الكون والأقدار غبناً لا يمكن أن يسكت عليه إنسان عاقل، وإهمالاً وعدم اكتراث لا بد أن يجابه بنشاط مضاد يعطي للإنسان مكانته في الكون والعالم؟ إن الكون غير المتناهي، كما يقول توفيق الحكيم، «لايعرف غير النظام الذي فرض على الإنسان والحيوان والجماد. هل من سبيل إلى مخالفته؟ إن مخالفة النظام الطبيعي للإنسان والأشياء مخالفة لله، وكل دين يقف في وجه النظم الطبيعية لايمكن أن يكون من عند الله، لأن الله لا يناقض نفسه!! إنما يريد الله أن تعيش الأحياء طبقاً لقوانين الحياة التي وضعها لها، وأن تجاهد في سبيل هذه الحياة، وأن تتغلب على عناصر الفناء، بما هيأه لها من مناعة طبيعية أو مناعة اكتسابية. والدين هو إرادة المناعة الاكتسابية لمكافحة عناصر الفناء المادية والأدبية!»[١].

وكما أن فن النحت يقودنا ـ أحياناً ـ إلى الوثنية، فإن فلسفة الفن، إذا انبثقت عن تصور خاطئ لموقف الإنسان في الكون، ولصراع معطياته المبدعة مع خلق الله، واعتقاده بأن في إمكان (أعماله الفنية) أن تحصل

(١) تحت شمس الفكر ص٣٥ ـ٣٦.

وحدها على الخلود في عالم فانٍ يزول فيه الإنسان والأشياء كما تذوب حفنة الملح في الماء.. إن هذه الفلسفة تقودنا هي الأخرى إلى الوثنية بطرفيها: التعدد إذ هو ضد التوحيد المطلق، والإذعان لقيم وضعية عن طريق التشبث بها علها تمنح الإنسان الخلود، بدلاً من الإسلام لله وانتظار وعده العظيم بخلود الإنسان!!.

ماهو الفرق إذاً بين موقف الفن الإسلامي وغيره من الفنون إزاء الطبيعة؟ إنه الفرق الأساسي الذي يمتد إلى كل ساحات العطاء الإسلامي، والذي يتحدد بهذا السؤال: هل ينبثق ذلك العطاء عن التصور والإحساس الإسلاميين القائمين على توحيد مطلق لله، وتوجه عميق صوبه، وشعور تكاملي إزاء مخلوقاته التي هي ليست سوى وسائط لتحقيق كمال خلافة الإنسان في الأرض؟ ومن ثم ينفتح الباب واسعاً أمام الفنان المسلم.. ليفعل ما يشاء، ولكن حذار من أن يخطر له يوماً أنه في معطياته الفنية إنما ينافس خلق الله لكي يكون هو إلهاً، أو يسعى جاهداً لإكمال النقائص التي لم يستطع خالقه (أو آلهته) إتمامها، كما توهم بعض الغربيين، وكأنهم ـ بهذا ـ يحملون حساً وتصوراً طفوليين يعودان بنا إلى عصور البشرية الأولى.. ليفعل الفنان المسلم مايشاء، ولكن حذار من أن يتجاوز طريقه المستقيم كالسهم، صوب رفض وعداء للطبيعة ومحاولة للتغلب عليها وعلى صانعها، أو صوب إعجاب بها يتجاوز لحظات الاستغراق والتأمل إلى الإجلال والتقديس والعبادة!!.

إنه في كلتا الحالتين سيخرج عن تصوره وإحساسه الأصيل القائم على التوحيد والتوجه والتكامل؛ لأن العمل الفني (الأستطيقي) Esthetique سيغدو في الحالة الأولى هو الإله، وهذا ماحذرنا منه الرسول الكريم ﷺ، ولأن الطبيعة ستغدو ـ في الحالة الثانية ـ هي المعبود، وهو ما حذرنا الإسلام منه كذلك!! والفن الإسلامي فاعلية لا تريد أن تخرج بالفنان عن

الأرضية الرائعة التي أتيح له أن يتحرك عليها، وإلا دهمته الأوهام الوثنية، تلك التي بدأها اليونان بتراجيدياتهم، والتي مازلنا نجد امتداداتها في الآراء التي يطرحها عدد من النقاد والفلاسفة الغربيين الذين سبق وأن استعرضنا بعض وجهات نظرهم في هذا المجال.

إن التعارض الذي أقامه الغربي بين الفنان والطبيعة، لا يصح إلا بمقدار ما يسعى الفنان إلى التغيير والتحوير والتبديل في الطبيعة التي لم تخلق إلا له لكي يغير ويحور ويبدل. ولكن ليس على أساس فهم خاطئ من أن الطبيعة عجزت من تحقيق ما أكمله الإنسان. إنه ليس هناك ـ في تصور المسلم ـ فعل غائيّ تقوم به الطبيعة في ذاتها ولذاتها ـ كما يقولون ـ إذ ليست الطبيعة، بكل أشكالها، سوى صور من خلق الله وقدرته الفذة المعجزة. ومن ثم فإن القول بأن الطبيعة قد عجزت عن (الكمال) قد يوحي بأحد شيئين كلاهما يرفضه تصورنا، أحدهما أن الطبيعة مستقلة بذاتها عن أي توجيه خلاق خارج نطاق العالم. وثانيهما أن الإنسان قد يتفوق ـ أحياناً ـ على الإله (أو الآلهة) التي خلقت طبيعة ناقصة لم تستطع إتمامها، فجاء الإنسان كي يتمها [(١)].

إن منظر الغروب الساحر الذي تسهم في تكوينه زرقة الماء، وحمرة الشفق، وجلال الجبال، وانسحاب الشمس الوانية وتلاشيها.. لهي حقاً لوحة نادرة، حركت وجدان ملايين الناس في شتى العصور بنفس اللغة: لغة الألوان والخطوط والظلال.. ألقت في أفئدتهم رعشة الجلال والجمال، وفي عقولهم وقلوبهم هزة الغبطة والفرح والإيمان، ودفعت شعراءهم وفنانيهم إلى أن يكتبوا قصائد، أو يرسموا صوراً، أو ينحتوا حجارة وخشباً

---

(١) رغم أن أرسطو أكد عبارته المشهورة بأن الفن محاكاة، فإنه كان يقول دائماً: إن من شأن الفن أن يصنع ماعجزت الطبيعة عن تحقيقه (انظر مشكلة الفن ص٢١٤).

وطيناً.. لكن لم يقل أحد من العقلاء يوماً: إن هؤلاء رأوا في هذه الصورة نقصاً لم تستطع قدرة الله إتمامه، فجاؤوا هم لكي يتموا المهمة ويتفوقوا على الله!! ولم يقل أحد من العقلاء يوماً: إن الجلال الذي بعثته صورة الغروب في نفوسهم أرعبهم وأحنى رؤوسهم للقيم الطبيعية التي أنجزت هذا الإبداع الساحر، من دون الله!!

إن الفنان المسلم هو الإنسان السوي ـ إن صح التعبير ـ الإنسان السليم ذو الفطرة النقية الحساسة.. إنه يدرك، دونما واسطة أو عناء، أن هذا المنظر الذي لايعدو أن يكون صورة من ملايين الصور التي تنبثق في كل لحظة عن قدر الله وإرادته،، أو ـ بتعبير أوضح ـ عن قوانينه وسننه التي تحكم الكون والخلائق.. ومن ثم فهي تؤدي ـ كما يؤكد القرآن ـ عملاً مزدوجاً في ظاهره، متوحداً متناغماً في باطنه؛ كالسيمفونية ذات النغمتين المتمايزتين المتوحدتين، أولهما تحريك كينونة الإنسان وإحداث هزة فيها،هزة تشمل الوجدان والروح والقلب والفكر والفؤاد والأعصاب.. هزة تري الإنسان الذي غطت على بصيرته (مياوماته) الروتينية الجامدة، ونشاطه الحسي الدائب من أجل المعاش.. تريه (التعبير) الذي يجب أن يذكره بالله وبالأفق الأعلى وبالمثال الذي يجب أن يسعى إليه.. ثم يجيء عملها التالي عن طريق الإنسان الفنان نفسه.. ذلك الذي يحيل هذه الهزة إلى فعل، إلى عمل وإتقان، يستغل فيه طاقاته التي هي أيضاً من خلائق الله، لكي يحاور بها المنظر المذكور الذي هو كذلك من خلائق الله، ولكي يسهم ـ فعلاً ـ في الحركة الدارجة صوب الجمال والكمال.

أما (شكل) التعبير عن دراما الغروب هذه فهو أمر كيفي يستند إلى قدرات الفنان الأستطيقية، ومهاراته اليدوية، ومخزونات فكره ووجدانه، وذوقه وميوله وتمكنه من صناعته خشباً كانت أم حجراً أم طيناً أم أصباغاً وأصواتاً وأحرفاً.. إن الشكل الذي يعبر به الرسام أو الشاعر عن منظر

الغروب المذكور، يجيء متفاوتاً بين النقل المباشر الذي يدل على براعة تكنيكية في استخدام الألوان أو الأصوات أو المواد الخام أو التقاطيع اللغوية، وبين (التحويل) الكامل إلى صورة أخرى تبدو للوهلة الأولى وكأن لاشيء يربطها بمشهد الغروب، لكن جوها، ووجودها المستقل، وتداعيها، وتجانس أدواتها المادية، صوتاً أو لوناً أو كلمات أو ظلالاً، كلها تنقل المشارك أو المستذوق إلى ذات الأجواء التي نقلتهم إليها صورة الغروب ذاتها: أجواء الجمال والجلال.. أو الهدوء والاستسلام والذوبان.. أو التجانس والتكامل والانسجام، أو الحزن والكآبة والعزلة، أو الخفة والرشاقة والحيوية، أو الغبطة والأمل والفرح!!

وقد يحدث أن نقف أنا وأنت إزاء منظر الغروب هذا، فنعاينه ونستغرق فيه.. أما أنا فأكاد أطير من الغبطة والفرح لأنه ذكرني بخلودي.. وأما أنت فينعصر قلبك لأنه مزق أمام عينيك ستائر الطمأنينة والأمن، وكشف أمام وعيك ذكريات الموت والزوال.. فهل يطلب مني ومنك أن يصدر تعبيرنا عن موقفنا المشترك المتناقض هذا، متشابهاً موحداً؟! أبداً.. وهل يخطر ببالي أو ببالك أننا نرسم اللوحة، أو نكتب القصيدة، لكي نتعبد الطبيعة بها، تلك التي قدمت لنا هذا المنظر الساحر الجليل، أو أن نسعى إلى إكمال مافيه من نقائص وفجوات كي نسمو على الآلهة التي صنعته، ولكنها عجزت عن أن تصل به إلى أعلى مراحل الكمال؟! إن بتهوفن ـ على سبيل المثال ـ كان يكتب ألحانه المعجزة، وأكد مراراً أنه كان يتلقاها من عالم علوي لا تدركه الأبصار، وأنها كانت تتدفق في وجدانه فيضاً من الإيمان والحب والتوحيد الخالص لله رب السموات والنجوم الزرقاء المتلألئة هناك.. دون أن يخطر له يوماً أن ينسى الله ويذعن للطبيعة التي قدمت له الألحان.. ولا أن يخطر له أنه في تآليفه الموسيقية يسعى إلى إتمام ما عجزت الآلهة عن صنعه من ألحان!!

إننا يجب أن ننسق وندرك ـ بعمق ـ المعطيات التي تقدمها الطبيعة للإنسان، وألا نخلط بينها. فهناك المعطيات الحسية التجريبية التي تهيئ للإنسان إدراكاً وفهماً لنواميس الكون والطبيعة، وتتيح له ـ بالتالي ـ ابتكارات تزيد من سعادته ورفاهيته المعاشية، وهناك المعطيات الجمالية التي تعلم الإنسان ـ حساً وحدساً وعياناً وروحاً وجسداً ووجداناً ـ قدرة الله وأمداءها التي مالها من نفاد.. وينبثق عن هذه المعطيات وتلك القوانين، طبيعية وجمالية: الصوت، الضوء، ومواد خام من طين وحجارة.. إلخ، تلك التي أتاحت للإنسان أن يصنع فنه على مدى الأجيال مستغلاً خامات الطبيعة وقوانينها لبعث الصور والألحان والقصائد والحركات التعبيرية والعمارات. فالطبيعة ـ في التصور الإسلامي ـ تؤدي للإنسان إذاً دوراً مزدوجاً: فهي المعلم وهي الخادم.. تعلمه بآياتها الجمالية، فتمنحه الصور الرائعة، وتهزه بالصور الرائعة، كي تبعث فيه الوجدان المشتعل الذي لايكف عن الاشتعال حتى يحيل ناره إلى قصائد أو ألحان أو أناشيد أو تعابير أو صور أو عمارات.. وتخدمه بخاماتها وقوانينها، التي بدونها، لن يكون هناك فن ولا فنان، ونحن لازلنا نذكر قول آلآن «إن الفنان لو أنصت إلى صوت (الطبيعة)، أو لو عكف على فهم طبيعة (المادة)، لما صدر في عمله الفني إلا عن دراسة حقيقية للموضوع الذي يريد التعبير عنه. ولعل هذا ماحدا بالبعض إلى القول بأن (الطبيعة هي أستاذ الأساتذة)»[(١)]...

إن الطبيعة لم (تشكل) لغرض أن تجيء جماليتها كتحد سلبي للإنسان يصده عن الوصول إلى الكمال علماً وفناً، أو يثير فيه نزعة حاقدة (للتغلب) على الطبيعة أو (التفوق) عليها (وقهرها)، تلك النزعة التي تبرز بوضوح في تعابير علماء أوربة وفنانيها.. إنما هي بمثابة (استنارة) أبدية إيجابية تحرك

(١) فلسفة الفن ص١٣٧.

الإنسان صوب مزيد من الكشف والإبداع والابتكار.. فهي أشبه بالمنافسة الشريفة العادلة التي لاغالب فيها ولا مغلوب؛ لأن الطبيعة والإنسان كليهما من صنع الله وقدره، ولأن الطبيعة لم تتخذ، ولن تتخذ، (شكلها) النهائي، فهي ـ وفق سنن الله تعالى ـ تتغير وتتشكل باستمرار. ثم إن الإنسان ـ بدوره ـ مطلوب منه هذه الحركة صوب الأمام وإلى فوق.. هذا إلى أن الخلائق جميعاً ـ في نظر الفنان المسلم ـ طبيعية كانت أم بشرية، تمتاز بنوع من الألفة الميتافيزيقية والتعاطف الوجداني، والتوجه الكلي نحو الخلاق المبدع سبحانه.

إن القرآن الكريم يبين لنا في عدد من الآيات كيف أنه ما من شيء في الطبيعة والكون إلا ويسبح بحمد الله، وأن النجم والشجر، كظاهرتين إحداهما كونية والأخرى طبيعية تسجدان لله.. وأن كل المكونات التي تقوم عليها بنية الطبيعة، تدأب ليل نهار تقديساً لله وتعظيماً، ابتداء من الذرات الخفية التي تسبح في عوالم لا تراها العيون، وحتى السدم الهائلة وهي تتحرك في أفلاكها، لاتخطئ ولاتند عن إرادة الله وعلمه... والرسول الكريم ﷺ يحدثنا عن جبل أحد الذي (يحبنا ونحبه)!! ويقف حانياً على نبتة خضراء في قلب الصحراء، فيقبلها قائلاً (ليتني شجرة تعضد!!).

وما لنا إلا أن نرجع إلى القرآن الكريم نفسه، ليقودنا ـ بآياته البينات ـ إلى الآفاق البعيدة، والوشائج العميقة، والخدمات الدائبة، التي يمكن أن تشكلها وتأتي بها علاقة الإنسان، السوية الفعالة، بالطبيعة، تلك العلاقة التي تخرج للوجود ـ دوماً ـ منجزات العلم ومنجزات الفن اللتين تقودان الناس، علماء وفنانين، إلى الله؟ وما لنا ألا نستمع إلى القرآن نفسه وكأنه يتنزل علينا ـ جميعاً ـ الآن.. هذه اللحظة!! ﴿إِنَّ فِي خَلْقِ ٱلسَّمَٰوَٰتِ وَٱلْأَرْضِ وَٱخْتِلَٰفِ ٱلَّيْلِ وَٱلنَّهَارِ وَٱلْفُلْكِ ٱلَّتِي تَجْرِي فِي ٱلْبَحْرِ بِمَا يَنفَعُ ٱلنَّاسَ وَمَآ أَنزَلَ ٱللَّهُ مِنَ

ٱلسَّمَآءِ مِن مَّآءٍ فَأَحۡيَا بِهِ ٱلۡأَرۡضَ بَعۡدَ مَوۡتِهَا وَبَثَّ فِيهَا مِن كُلِّ دَآبَّةٍ وَتَصۡرِيفِ ٱلرِّيَٰحِ وَٱلسَّحَابِ ٱلۡمُسَخَّرِ بَيۡنَ ٱلسَّمَآءِ وَٱلۡأَرۡضِ لَأٓيَٰتٍ لِّقَوۡمٍ يَعۡقِلُونَ﴾(١).

﴿۞ إِنَّ ٱللَّهَ فَالِقُ ٱلۡحَبِّ وَٱلنَّوَىٰۖ يُخۡرِجُ ٱلۡحَيَّ مِنَ ٱلۡمَيِّتِ وَمُخۡرِجُ ٱلۡمَيِّتِ مِنَ ٱلۡحَيِّۚ ذَٰلِكُمُ ٱللَّهُۖ فَأَنَّىٰ تُؤۡفَكُونَ ﴿٩٥﴾ فَالِقُ ٱلۡإِصۡبَاحِ وَجَعَلَ ٱلَّيۡلَ سَكَنٗا وَٱلشَّمۡسَ وَٱلۡقَمَرَ حُسۡبَانٗاۚ ذَٰلِكَ تَقۡدِيرُ ٱلۡعَزِيزِ ٱلۡعَلِيمِ ﴿٩٦﴾ وَهُوَ ٱلَّذِي جَعَلَ لَكُمُ ٱلنُّجُومَ لِتَهۡتَدُواْ بِهَا فِي ظُلُمَٰتِ ٱلۡبَرِّ وَٱلۡبَحۡرِۗ قَدۡ فَصَّلۡنَا ٱلۡأٓيَٰتِ لِقَوۡمٖ يَعۡلَمُونَ ﴿٩٧﴾ وَهُوَ ٱلَّذِيٓ أَنشَأَكُم مِّن نَّفۡسٖ وَٰحِدَةٖ فَمُسۡتَقَرّٞ وَمُسۡتَوۡدَعٞۗ قَدۡ فَصَّلۡنَا ٱلۡأٓيَٰتِ لِقَوۡمٖ يَفۡقَهُونَ ﴿٩٨﴾ وَهُوَ ٱلَّذِيٓ أَنزَلَ مِنَ ٱلسَّمَآءِ مَآءٗ فَأَخۡرَجۡنَا بِهِۦ نَبَاتَ كُلِّ شَيۡءٖ فَأَخۡرَجۡنَا مِنۡهُ خَضِرٗا نُّخۡرِجُ مِنۡهُ حَبّٗا مُّتَرَاكِبٗا وَمِنَ ٱلنَّخۡلِ مِن طَلۡعِهَا قِنۡوَانٞ دَانِيَةٞ وَجَنَّٰتٖ مِّنۡ أَعۡنَابٖ وَٱلزَّيۡتُونَ وَٱلرُّمَّانَ مُشۡتَبِهٗا وَغَيۡرَ مُتَشَٰبِهٍۗ ٱنظُرُوٓاْ إِلَىٰ ثَمَرِهِۦٓ إِذَآ أَثۡمَرَ وَيَنۡعِهِۦٓۚ إِنَّ فِي ذَٰلِكُمۡ لَأٓيَٰتٖ لِّقَوۡمٖ يُؤۡمِنُونَ﴾(٢).

﴿فَلۡيَنظُرِ ٱلۡإِنسَٰنُ إِلَىٰ طَعَامِهِۦٓ ﴿٢٤﴾ أَنَّا صَبَبۡنَا ٱلۡمَآءَ صَبّٗا ﴿٢٥﴾ ثُمَّ شَقَقۡنَا ٱلۡأَرۡضَ شَقّٗا ﴿٢٦﴾ فَأَنۢبَتۡنَا فِيهَا حَبّٗا ﴿٢٧﴾ وَعِنَبٗا وَقَضۡبٗا ﴿٢٨﴾ وَزَيۡتُونٗا وَنَخۡلٗا ﴿٢٩﴾ وَحَدَآئِقَ غُلۡبٗا ﴿٣٠﴾ وَفَٰكِهَةٗ وَأَبّٗا ﴿٣١﴾ مَّتَٰعٗا لَّكُمۡ وَلِأَنۡعَٰمِكُمۡ﴾(٣).

﴿وَجَعَلۡنَا فِي ٱلۡأَرۡضِ رَوَٰسِيَ أَن تَمِيدَ بِهِمۡ وَجَعَلۡنَا فِيهَا فِجَاجٗا سُبُلٗا لَّعَلَّهُمۡ يَهۡتَدُونَ﴾(٤).

﴿هُوَ ٱلَّذِي جَعَلَ ٱلشَّمۡسَ ضِيَآءٗ وَٱلۡقَمَرَ نُورٗا وَقَدَّرَهُۥ مَنَازِلَ لِتَعۡلَمُواْ عَدَدَ ٱلسِّنِينَ وَٱلۡحِسَابَۚ﴾(٥).

﴿وَسَخَّرَ لَكُم مَّا فِي ٱلسَّمَٰوَٰتِ وَمَا فِي ٱلۡأَرۡضِ جَمِيعٗا مِّنۡهُۚ﴾(٦).

---

(١) البقرة ١٦٤.
(٢) الأنعام ٩٥-٩٩.
(٣) عبس ٢٤-٣٢.
(٤) الأنبياء ٣١.
(٥) يونس ٥.
(٦) الجاثية ١٣.

﴿وَهُوَ ٱلَّذِى سَخَّرَ ٱلْبَحْرَ لِتَأْكُلُواْ مِنْهُ لَحْمًا طَرِيًّا وَتَسْتَخْرِجُواْ مِنْهُ حِلْيَةً تَلْبَسُونَهَا وَتَرَى ٱلْفُلْكَ مَوَاخِرَ فِيهِ وَلِتَبْتَغُواْ مِن فَضْلِهِۦ وَلَعَلَّكُمْ تَشْكُرُونَ ۝١٤ وَأَلْقَىٰ فِى ٱلْأَرْضِ رَوَٰسِىَ أَن تَمِيدَ بِكُمْ وَأَنْهَٰرًا وَسُبُلًا لَّعَلَّكُمْ تَهْتَدُونَ ۝١٥ وَعَلَٰمَٰتٍۚ وَبِٱلنَّجْمِ هُمْ يَهْتَدُونَ﴾(١).

﴿فَلَآ أُقْسِمُ بِٱلْخُنَّسِ ۝١٥ ٱلْجَوَارِ ٱلْكُنَّسِ ۝١٦ وَٱلَّيْلِ إِذَا عَسْعَسَ ۝١٧ وَٱلصُّبْحِ إِذَا تَنَفَّسَ﴾(٢).

﴿أَوَلَمْ يَرَوْاْ إِلَى ٱلطَّيْرِ فَوْقَهُمْ صَٰٓفَّٰتٍ وَيَقْبِضْنَۚ مَا يُمْسِكُهُنَّ إِلَّا ٱلرَّحْمَٰنُۚ إِنَّهُۥ بِكُلِّ شَىْءٍۭ بَصِيرٌ﴾(٣).

﴿وَٱللَّهُ جَعَلَ لَكُم مِّمَّا خَلَقَ ظِلَٰلًا وَجَعَلَ لَكُم مِّنَ ٱلْجِبَالِ أَكْنَٰنًا وَجَعَلَ لَكُمْ سَرَٰبِيلَ تَقِيكُمُ ٱلْحَرَّ وَسَرَٰبِيلَ تَقِيكُم بَأْسَكُمْۚ كَذَٰلِكَ يُتِمُّ نِعْمَتَهُۥ عَلَيْكُمْ لَعَلَّكُمْ تُسْلِمُونَ﴾(٤).

﴿وَٱلْأَرْضَ مَدَدْنَٰهَا وَأَلْقَيْنَا فِيهَا رَوَٰسِىَ وَأَنۢبَتْنَا فِيهَا مِن كُلِّ شَىْءٍ مَّوْزُونٍ﴾(٥).

﴿وَجَعَلَ فِيهَا رَوَٰسِىَ مِن فَوْقِهَا وَبَٰرَكَ فِيهَا وَقَدَّرَ فِيهَآ أَقْوَٰتَهَا﴾(٦).

﴿وَلِلَّهِ يَسْجُدُ مَن فِى ٱلسَّمَٰوَٰتِ وَٱلْأَرْضِ طَوْعًا وَكَرْهًا وَظِلَٰلُهُم بِٱلْغُدُوِّ وَٱلْأَصَالِ ۩﴾(٧).

---

(١) النحل ١٤ـ١٦.
(٢) التكوير ١٥ ـ ١٨.
(٣) الملك ١٩.
(٤) النحل ٨١.
(٥) الحجر ١٩.
(٦) فصلت ١٠.
(٧) الرعد ١٥.
(٨) فصلت ١١.

﴿فَقَالَ لَهَا وَلِلْأَرْضِ ائْتِيَا طَوْعًا أَوْ كَرْهًا قَالَتَا أَتَيْنَا طَائِعِينَ﴾[١].

فليس ثمة في العقيدة والتصور الإسلاميين عصيان وتمرد تقوم به الطبيعة ضد خالقها!! كما يخيل أحياناً للتصور الغربي.. وليس ثمة عجز من الله ـ تعالى ـ عن تطويع هذا العصيان، وصياغة عجينة الكون وفق قدرته وإرادته المطلقتين.. إنما أمره إذا أراد شيئاً أن يقول له: كن، فيكون.. ولقد قال للسموات والأرض ـ وما أثقل وأرهب كتلة السموات والأرض ـ ﴿ائْتِيَا طَوْعًا أَوْ كَرْهًا قَالَتَا أَتَيْنَا طَائِعِينَ﴾[٢]!!

ويعلق (سيد قطب) على الظلال التي تلقيها في النفس هذه الآية ذات الكلمات الثلاث ﴿وَالنَّجْمُ وَالشَّجَرُ يَسْجُدَانِ﴾[٣] فيقول «... إن هذا الوجود مرتبط ارتباط العبودية والعبادة بمصدره الأول، وخالقه المبدع، والنجم والشجر نموذجان منه، يدلان على اتجاهه كله. وقد فسر بعضهم النجم بأنه النجم الذي في السماء، كما فسره بعضهم بأنه النبات الذي لا يستوي على سوقه كالشجر. وسواء كان هذا أم ذاك، فإن مدى الإشارة في النص الواحد ينتهي إلى حقيقة اتجاه هذا الكون وارتباطه. والكون خليقة حية ذات روح. روح يختلف مظهرها وشكلها ودرجتها من كائن إلى كائن. ولكنها في حقيقتها واحدة. ولقد أدرك القلب البشري منذ عهود بعيدة حقيقة هذه الحياة السارية في الكون كله وحقيقة اتجاه روحه إلى خالقه. أدركها بالإلهام الذي فيه. ولكنها كانت تغيم عليه، وتتوارى عنه كلما حاول اقتناصها، بعقله المقيد بتجارب الحواس! ولقد استطاع أخيراً أن يصل إلى أطراف قريبة من حقيقة الوحدة في بناء الكون، ولكنه لايزال بعيداً عن الوصول إلى حقيقة روحه الحية عن هذا الطريق. والعلم يميل اليوم إلى افتراض أن الذرة هي وحدة بناء الكون، وأنها في حقيقتها مجرد إشعاع، وأن الحركة هي قاعدة الكون

---

(١) فصلت ١١.

(٢) الرحمن ٦.

والخاصية المشتركة بين جميع أفراده. فإلى أين يتجه الكون بحركته التي هي قاعدته وخاصيته؟ القرآن يقول: إنه يتجه إلى مبدعه بحركة روحه ـ وهي الحركة الأصيلة فحركة ظاهره لاتكون إلا تعبيراً عن حركة روحه ـ وهي الحركة التي تمثلها في القرآن آيات كثيرة منها هذه.. ومنها ﴿تُسَبِّحُ لَهُ ٱلسَّمَٰوَٰتُ ٱلسَّبْعُ وَٱلْأَرْضُ وَمَن فِيهِنَّ وَإِن مِّن شَيْءٍ إِلَّا يُسَبِّحُ بِحَمْدِهِۦ وَلَٰكِن لَّا تَفْقَهُونَ تَسْبِيحَهُمْ﴾[١] ومنها ﴿أَلَمْ تَرَ أَنَّ ٱللَّهَ يُسَبِّحُ لَهُۥ مَن فِي ٱلسَّمَٰوَٰتِ وَٱلْأَرْضِ وَٱلطَّيْرُ صَٰٓفَّٰتٍ كُلٌّ قَدْ عَلِمَ صَلَاتَهُۥ وَتَسْبِيحَهُۥ﴾[٢]. وتأمل هذه الحقيقة، ومتابعة الكون في عبادته وتسبيحه مما يمنح القلب البشري متاعاً عجيباً، وهو يشعر بكل ماحوله حياً يعاطفه ويتجه معه إلى خالقه، وهو في وقفته بين أرواح الأشياء كلها، وهي تدب فيها جميعاً، وتحيلها إخواناً له ورفقاء. إنها إشارة ذات أبعاد وآماد وأعماق»[٣].

ولن تفوتنا كذلك الظلال التي يخطها قلم (الشهيد) وهو يتملى هذه الآية ﴿ٱلَّذِي خَلَقَ سَبْعَ سَمَٰوَٰتٍ طِبَاقًا مَّا تَرَىٰ فِي خَلْقِ ٱلرَّحْمَٰنِ مِن تَفَٰوُتٍ﴾[٤] حيث يقول «... الذي يعرف شيئاً عن طبيعة هذا الكون ونظامه ـ كما كشف العلم الحديث عن جوانب منها ـ يدركه الدهش الذهول. ولكن روعة الكون لاتحتاج إلى هذا العلم. فمن نعمة الله على البشر أن أودعهم القدرة على التجاوب مع هذا الكون بمجدر النظر والتأمل. فالقلب يتلقى إيقاعات هذا الكون الهائل الجميل تلقياً مباشراً حين يتفتح ويستشرف. ثم يتجاوب مع هذه الإيقاعات تجاوب الحي مع الحي، قبل أن يعلم بفكره وبأرصاده شيئاً عن هذا الخلق الهائل العجيب. ومن ثم يكل القرآن إلى الناس النظر في هذا الكون، وتملي مشاهده وعجائبه. ذلك أن القرآن يخاطب الناس جميعاً، وفي كل عصر.. والجمال في تصميم هذا الكون مقصود كالكمال. بل إنهما

(١) الإسراء: ٤٤.
(٢) النور: ٤١
(٣) في ظلال القرآن ٢٧ / ١١٣ـ١١٤.
(٤) الملك: ٣.

اعتباران لحقيقة واحدة. فالكمال يبلغ درجة الجمال، ومن ثم يوجه القرآن النظر إلى جمال السموات بعد أن وجه النظر إلى كمالها ﴿وَلَقَدْ زَيَّنَّا ٱلسَّمَآءَ ٱلدُّنْيَا بِمَصَٰبِيحَ﴾[١]، ومشهد النجوم في السماء جميل. ما في هذا شك. جميل جمالاً يأخذ القلوب، وهو جمال متجدد تتعدد ألوانه بتعدد أوقاته. ويختلف من صباح إلى مساء ومن شروق إلى غروب، ومن الليلة القمراء إلى الليلة الظلماء، ومن مشهد الصفاء إلى مشهد الضباب والسحاب. بل إنه ليختلف من ساعة لساعة، ومن مرصد لمرصد، ومن زاوية لزاوية.. وكله جمال وكله يأخذ بالألباب. هذه النجمة الفريدة التي توصوص هناك، وكأنها عين جميلة، تلتمع بالمحبة والنداء! وهاتان النجمتان المنفردتان هناك وقد طلعتا من الزحام تتناجيان! وهذه المجموعات المتضامة المتناثرة هنا وهناك، وكأنها في حفلة سمر في مهرجان السماء، وهي تجتمع وتفترق كأنها رفاق ليلة في مهرجان! وهذا القمر الحالم الساهي ليلة، والزاهي المزهو ليلة، والمنكسر الخفيض ليلة، والوليد المتفتح للحياة ليلة، والغافي الذي يدلف للفناء ليلة! وهذا الفضاء الوسيع الذي لايمل البصر امتداده، ولايبلغ البصر آماده. إنه الجمال. الجمال الذي يملك الإنسان أن يعيشه ويتملاه، ولكنه لايجد له وصفاً فيما يملك من الألفاظ والعبارات! والقرآن يوجه النفس إلى جمال السماء، وإلى جمال الكون كله، لأن إدراك جمال الوجود، هو أقرب وأصدق وسيلة لإدراك جمال خالق الوجود، وهذا الإدراك هو الذي يرفع الإنسان إلى أعلى أفق يمكن أن يبلغه، لأنه حينئذ يصل إلى النقطة التي يتهيأ فيها للحياة الخالدة في عالم طليق جميل، بريء من شوائب العالم الأرضي والحياة الأرضية. وإن أسعد لحظات القلب البشري لهي اللحظات التي يتقبل فيها جمال الإبداع الإلهي في الكون. ذلك أنها هي اللحظات التي تهيئه وتمهد له ليتصل بالجمال الإلهي ذاته ويتملاه»[٢].

---

(١) الملك: ٥.

(٢) المصدر السابق ٢٢ / ١٢ـ١٥.

ويشير (محمد قطب) في تفسيره الفني لآية ﴿وَٱلْأَنْعَٰمَ خَلَقَهَاۗ لَكُمْ فِيهَا دِفْءٌ وَمَنَٰفِعُ وَمِنْهَا تَأْكُلُونَ ۝٥ وَلَكُمْ فِيهَا جَمَالٌ حِينَ تُرِيحُونَ وَحِينَ تَسْرَحُونَ﴾[1] إلى مجموعة حقائق عن علاقة الإنسان بالطبيعة منها «أن توجيه نظر الإنسان إلى (الجمال) في الأنعام ذات (المنافع) المتعددة له دلالته. . فيما ينبغي أن يكون عليه الإنسان في التصور الإسلامي. فهو مخلوق واسع الأفق، متعدد الجوانب، ومن جوانبه الحسي الذي يرى منافع الأشياء، والمعنوي الذي يدرك من هذه الأشياء ما فيها من جمال. وهو مطالب ألا تستغرق حسّه المنافع، وألا يقضي حياته بجانب واحد من نفسه، ويهمل بقية الجوانب. فكما أن الحياة فيها منافع وجمال، فكذلك نفسه فيها القدرة على استيعاب المنفعة، والقدرة على التفتح للجمال. فينبغي أن يأخذ الحياة هكذا بكلياتها ويتلقاها بنفسه كلها، عاملاً فيها بجميع طاقاته، ليصبح جديراً بمكانه الكريم عند الله»[2].

وحقائق (طبيعية) و (جمالية) أخرى في تفسيره لآية ﴿وَٱللَّهُ خَلَقَ كُلَّ دَآبَّةٍ مِّن مَّآءٍۖ فَمِنْهُم مَّن يَمْشِي عَلَىٰ بَطْنِهِۦ وَمِنْهُم مَّن يَمْشِي عَلَىٰ رِجْلَيْنِ وَمِنْهُم مَّن يَمْشِي عَلَىٰٓ أَرْبَعٍۚ يَخْلُقُ ٱللَّهُ مَا يَشَآءُۚ إِنَّ ٱللَّهَ عَلَىٰ كُلِّ شَيْءٍ قَدِيرٌ﴾[3] حيث يقول: «إن صلة القربى هنا ليست معنوية ووجدانية فحسب. إنها أصرح من ذلك وأقرب. إنها صلة (مادية) محسوسة. إنها الاشتراك الحقيقي ـ لا المجازي ـ في (مادة) واحدة خلقت منها كل الكائنات، ثم تعددت أنواعها بعد ذلك وتفرقت أشكالها، ولكنها جميعاً ترجع إلى هذا الأصل الواحد الذي نبتت منه جميعها! إن الإنسان إذاً ليس واهماً أو متخيلاً خيالاً شعرياً حين يحس بالرابطة الوثيقة بينه وبين الكائنات الحية في الوجود حوله. إنها (حقيقة) تفتح للقلب منافذ شتى يطل منها على الحياة فتتسع مساحتها في نفسه،

---

(١) النحل: ٥ ـ ٦.
(٢) منهج الفن الإسلامي ص ٤٢ـ٤٣.
(٣) النور: ٤٥.

وتعمق أصولها في حسه. ويجد فيها الشعر والفن منفذاً يصل بين النفوس والكون في أوسع مداه. ولا يفوتنا هنا التعبير بكلمة (من) في الحديث عن الدواب بدلاً من (ما) القياسية في الحديث عما لايعقل، فهو تعبير مقصود ليصل بين وجدان الإنسان ووجدان هذه الكائنات. وهذه القربى التي ذكرتها الآية السالفة بين الإنسان ودواب الأرض تذهب بها آية أخرى إلى أبعد من ذلك.. عن طريق الإيحاء على الأقل، إن لم يكن باللفظ الصريح ﴿وَٱللَّهُ أَنۢبَتَكُم مِّنَ ٱلۡأَرۡضِ نَبَاتٗا﴾[1]... أي صلة عميقة وثيقة تربط الإنسان بالحياة في الكون! وأي سعة يحسها الإنسان في نفسه وفي الكون، حين يتعمق في حسه الشعور بالوشائج الحية التي تربطه بالأحياء؟»[2].

ويتحدث محمد قطب في كتابه الآخر (منهج التربية الإسلامية) عن موقف القرآن من الطبيعة كوسيلة (لتربية) قدرات الإنسان الحسية وجعلها تفتح أبوابها على مصاريعها من أجل أن يندمج الإنسان في الطبيعة حباً وشوقاً ودهشة وتمعناً وإعجاباً.. فلا يلبث أن يجد نفسه وجهاً لوجه أمام قدرة الله المبدعة الخلاقة «والقرآن حافل بهذه الدعوة للإنسان أن يفتح بصيرته على آيات الله في الكون، ويستشعر من ورائها يد القدرة القادرة الخلاقة المبدعة.. في أسلوب أخاذ يأخذ بمجامع النفس، ويوقظها من إلفها وعادتها فتتفتح للكون كأنه جديد. وحين يحدث هذا التفتح، فإنه يحدث أعجب الأثر في الكيان البشري. إنه يشبه ـ مع الفارق ـ ذلك النشاط الحي الذي يحس به الإنسان في أعضائه حين يخرج من الغرفة المقفلة الفاسدة الهواء، فيتلقى النسيم المنعش على صفحة وجهه ويستنشقه إلى أعماقه. إنه يتجدد.. يتجدد حقيقة.. حساً ومعنى.. وينطلق في خفة نشيط الحركات. والتفتح النفسي يشبه ذلك الأثر، ولكنه أعمق وأشمل وأروع. إنه

(١) نوح: ١٧.
(٢) المصدر السابق ص ٤٥ـ٤٦.

يهز الكيان النفسي كله ويوقظه وينشطه ويجدد حياته. كل فكرة تمر به جديدة وكل إحساس يخطر له جديد. وكل تجربة يمر بها فهي حية.. حية تطلق شحنة من النشاط وطاقة من الإشعاع. وما أعجب كل شيء يحدث لأول مرة! إنها تجربة نفسية رائعة حية.. كأنها لمسة رقيقة تلمس طرف عصب مكشوف، فيستفز ويتأثر، وينقل اللمسة إلى مركز الحس بكامل وقعها وكامل تدفقها.. إنها عملية جميلة ممتعة.. تملأ الحياة ثراء وسعة ومتاعاً متجدداً على الدوام. ولو استطاع الإنسان أن يعيش كل شيء كأنما يحدث لأول مرة! إذاً لاستطاع أن يحس بالشباب الدائم الذي لا يدب إليه العجز ولا الشيخوخة ولا الفناء! ولكنها عملية عسيرة. فمطالب العيش الدائمة، وزحمة الحياة وقصر العمر، ووفرة المشكلات، كلها تستنفد الطاقة وتستنفد الاهتمام! ومع ذلك فالقرآن يصنع هذه العجيبة! إن أسلوبه الساحر، وجوه المشرق، وروحه الصافية لتنقل الإنسان نقلاً من ألفه وعادته، وتهزه ليستيقظ، تلمس ـ بريق ـ أعصابه المكشوفة! فتعطيه الشحنة الكاملة، فينقلها إلى مركز الحس بكامل تدفقها. ومن ثم يعيش الأشياء كأنها تحدث لأول مرة، ويستمتع بسحر هذه الجدة ومتاعها العجيب.. والإنسان يعيش في القرآن مع الكون في لقاء دائم جميل حبيب، لقاء يلذ النفس ويمتع الحس ويطلق الروح.. نشيطة طليقة تسبح لله. والقرآن في ذاته كتاب جميل ممتع، لا ينتهي منه قارئه حتى يحب أن يعود إليه من جديد... ومن ثم كان اللقاء متجدداً في داخل النفس وفي صفحة الكون، لاينفد، ولا يسأم، ولا يزول»[١].

ونعود إلى (منهج الفن) لنتملى مع المؤلف جمال اللوحة التي تنقلنا (بألوانها) إلى الطبيعة مباشرة ﴿أَلَمْ تَرَ أَنَّ ٱللَّهَ أَنزَلَ مِنَ ٱلسَّمَآءِ مَآءً فَأَخْرَجْنَا بِهِۦ

(١) انظر منهج التربية الإسلامية، فصل (تربية الروح).

ثَمَرَٰتٍ مُّخۡتَلِفًا أَلۡوَٰنُهَاۚ وَمِنَ ٱلۡجِبَالِ جُدَدُۢ بِيضٞ وَحُمۡرٞ مُّخۡتَلِفٌ أَلۡوَٰنُهَا وَغَرَابِيبُ سُودٞ ٢٧ وَمِنَ ٱلنَّاسِ وَٱلدَّوَآبِّ وَٱلۡأَنۡعَٰمِ مُخۡتَلِفٌ أَلۡوَٰنُهُۥ﴾[١]: «إن الحس يوجه هنا إلى ظاهرة معينة في قدرة الله هي تنويع (الألوان) في الخليقة، ولكنه لايوجه إلى ذلك في صورة لفظية تجريدية. وإنما ترسم له ـ في تلك الألفاظ القليلة المعدودة ـ لوحة واسعة فيها مخلوقات الأرض جميعاً من جماد ونبات وحيوان وإنسان! النبات مختلف ألوانه.. وهذا ركن من اللوحة الواسعة، أو وحدة من وحداتها، متناثرة على رقعة اللوحة تناثرها في الطبيعة الواسعة. والجبال ذات قمم بيض وحمر وسود.. وهذه وحدة أخرى من وحدات اللوحة تنتشر فيها الألوان هنا وهناك لتنسجم مع ألوان النبات المتباينة في الأرض. ثم.. ناس مختلفة الألوان، ودواب وأنعام مختلف ألوانها كذلك»[٢]...

ولن نغادر القرآن الكريم قبل أن نتأمل و (نتحسس) معاً (جمال) هذه اللوحات الطبيعية التعبيرية وتركيبها الفني، بما فيه من تكوينات ومساحات، وصور، وإيقاعات نغمية، وأضواء وظلال.. انظروا ﴿وَءَايَةٞ لَّهُمُ ٱلۡأَرۡضُ ٱلۡمَيۡتَةُ أَحۡيَيۡنَٰهَا وَأَخۡرَجۡنَا مِنۡهَا حَبّٗا فَمِنۡهُ يَأۡكُلُونَ ٣٣ وَجَعَلۡنَا فِيهَا جَنَّٰتٖ مِّن نَّخِيلٖ وَأَعۡنَٰبٖ وَفَجَّرۡنَا فِيهَا مِنَ ٱلۡعُيُونِ ٣٤ لِيَأۡكُلُواْ مِن ثَمَرِهِۦ وَمَا عَمِلَتۡهُ أَيۡدِيهِمۡۚ أَفَلَا يَشۡكُرُونَ ٣٥ سُبۡحَٰنَ ٱلَّذِي خَلَقَ ٱلۡأَزۡوَٰجَ كُلَّهَا مِمَّا تُنۢبِتُ ٱلۡأَرۡضُ وَمِنۡ أَنفُسِهِمۡ وَمِمَّا لَا يَعۡلَمُونَ ٣٦ وَءَايَةٞ لَّهُمُ ٱلَّيۡلُ نَسۡلَخُ مِنۡهُ ٱلنَّهَارَ فَإِذَا هُم مُّظۡلِمُونَ ٣٧ وَٱلشَّمۡسُ تَجۡرِي لِمُسۡتَقَرّٖ لَّهَاۚ ذَٰلِكَ تَقۡدِيرُ ٱلۡعَزِيزِ ٱلۡعَلِيمِ ٣٨ وَٱلۡقَمَرَ قَدَّرۡنَٰهُ مَنَازِلَ حَتَّىٰ عَادَ كَٱلۡعُرۡجُونِ ٱلۡقَدِيمِ ٣٩ لَا ٱلشَّمۡسُ يَنۢبَغِي لَهَآ أَن تُدۡرِكَ ٱلۡقَمَرَ وَلَا ٱلَّيۡلُ سَابِقُ ٱلنَّهَارِۚ وَكُلّٞ فِي فَلَكٖ يَسۡبَحُونَ﴾[٣]. وانظروا ﴿هُوَ ٱلَّذِي يُسَيِّرُكُمۡ فِي ٱلۡبَرِّ وَٱلۡبَحۡرِۖ حَتَّىٰٓ إِذَا

(١) فاطر ٢٧ـ٢٨.
(٢) منهج الفن الإسلامي ص ٢١٨ـ٢١٩.
(٣) يس ٣٣ـ٤٠.

كُنتُمْ فِي ٱلْفُلْكِ وَجَرَيْنَ بِهِم بِرِيحٍ طَيِّبَةٍ وَفَرِحُواْ بِهَا جَآءَتْهَا رِيحٌ عَاصِفٌ وَجَآءَهُمُ ٱلْمَوْجُ مِن كُلِّ مَكَانٍ وَظَنُّوٓاْ أَنَّهُمْ أُحِيطَ بِهِمْ دَعَوُاْ ٱللَّهَ مُخْلِصِينَ لَهُ ٱلدِّينَ لَئِنْ أَنجَيْتَنَا مِنْ هَٰذِهِۦ لَنَكُونَنَّ مِنَ ٱلشَّٰكِرِينَ ﴿٢٢﴾ فَلَمَّآ أَنجَىٰهُمْ إِذَا هُمْ يَبْغُونَ فِي ٱلْأَرْضِ بِغَيْرِ ٱلْحَقِّ﴾(١) وانظروا ﴿أَنزَلَ مِنَ ٱلسَّمَآءِ مَآءً فَسَالَتْ أَوْدِيَةٌۢ بِقَدَرِهَا فَٱحْتَمَلَ ٱلسَّيْلُ زَبَدًا رَّابِيًا وَمِمَّا يُوقِدُونَ عَلَيْهِ فِي ٱلنَّارِ ٱبْتِغَآءَ حِلْيَةٍ أَوْ مَتَٰعٍ زَبَدٌ مِّثْلُهُۥ﴾(٢) . . . ﴿أَلَمْ تَرَ كَيْفَ ضَرَبَ ٱللَّهُ مَثَلًا كَلِمَةً طَيِّبَةً كَشَجَرَةٍ طَيِّبَةٍ أَصْلُهَا ثَابِتٌ وَفَرْعُهَا فِي ٱلسَّمَآءِ ﴿٢٤﴾ تُؤْتِيٓ أُكُلَهَا كُلَّ حِينٍۭ بِإِذْنِ رَبِّهَا وَيَضْرِبُ ٱللَّهُ ٱلْأَمْثَالَ لِلنَّاسِ لَعَلَّهُمْ يَتَذَكَّرُونَ ﴿٢٥﴾ وَمَثَلُ كَلِمَةٍ خَبِيثَةٍ كَشَجَرَةٍ خَبِيثَةٍ ٱجْتُثَّتْ مِن فَوْقِ ٱلْأَرْضِ مَا لَهَا مِن قَرَارٍ﴾(٣)؟

ثم لنستمع مرة أخرى إلى (محمد قطب) وهو يحدثنا عن الظلال الفنية والنفسية لهذه الآيات ﴿أَلَمْ تَرَ إِلَىٰ رَبِّكَ كَيْفَ مَدَّ ٱلظِّلَّ وَلَوْ شَآءَ لَجَعَلَهُۥ سَاكِنًا ثُمَّ جَعَلْنَا ٱلشَّمْسَ عَلَيْهِ دَلِيلًا ﴿٤٥﴾ ثُمَّ قَبَضْنَٰهُ إِلَيْنَا قَبْضًا يَسِيرًا ﴿٤٦﴾ وَهُوَ ٱلَّذِي جَعَلَ لَكُمُ ٱلَّيْلَ لِبَاسًا وَٱلنَّوْمَ سُبَاتًا وَجَعَلَ ٱلنَّهَارَ نُشُورًا ﴿٤٧﴾ وَهُوَ ٱلَّذِيٓ أَرْسَلَ ٱلرِّيَٰحَ بُشْرًۢا بَيْنَ يَدَيْ رَحْمَتِهِۦ وَأَنزَلْنَا مِنَ ٱلسَّمَآءِ مَآءً طَهُورًا ﴿٤٨﴾ لِّنُحْـِۧيَ بِهِۦ بَلْدَةً مَّيْتًا وَنُسْقِيَهُۥ مِمَّا خَلَقْنَآ أَنْعَٰمًا وَأَنَاسِيَّ كَثِيرًا﴾(٤) . . . «إنها حركة يبلغ من لطفها أنها تكاد لاتتحرك! ويزيد من لطفها والإيحاء ببطئها الشديد كلمة (ساكناً) مع أنها لا تتم في واقع الأمر ﴿وَلَوْ شَآءَ لَجَعَلَهُۥ سَاكِنًا﴾(٥) فمع أنه سبحانه لم يشأ أن يجعله ساكناً، إلا أن وجود اللفظة يلقي ظلها في النفس، وهذا بعض المقصود من إيرادها. وظلها هو تبطئ حركة الظل حتى لتشبه السكون. وتلك حقيقة (طبيعية) فحركة الظل وئيدة جداً لا تكاد تظهر، لكن التعبير

(١) يونس ٢٢ـ٢٣.
(٢) الرعد ١٧.
(٣) إبراهيم ٢٤ـ٢٦.
(٤) الفرقان ٤٥ـ٤٩.
(٥) الفرقان: ٢٥.

يجسد هذا البطء ويعطيه (مساحة) في الخيال، لم يكن ليكتسبها لو كان الوصف تجريدياً بحتاً بغير تصوير ولا تخييل. وكذلك تتم صورة البطء بتكملة الحركة في الاتجاه الآخر ﴿ثُمَّ قَبَضْنَٰهُ إِلَيْنَا قَبْضًا يَسِيرًا﴾. ولكن لفظة معينة هنا تعطي المشهد كله معنى عميقاً عجيباً يغير (نغمة) اللوحة كلها، ويعطيها روحاً جديدة لا يتيسر بيانها بالألفاظ! إنها كلمة ﴿إِلَيْنَا﴾ ﴿ثُمَّ قَبَضْنَٰهُ إِلَيْنَا﴾، هذه الكلمة تخرج اللوحة من نطاق الأرض المحدود الذي كانت فيه، فإذا فيها أمر آخر غير هذه الأرض.. إنها يد الله سبحانه تمتد لتقبض الظل (إلينا)، إلى الله سبحانه الذي لايتحدد بمكان ولا حيز ولا نطاق! إن الظل (المتجسم) هنا في الأرض، لم يعد كائناً أرضياً محدود النطاق.. ولكنه صار.. صار ماذا؟! صار شيئاً كونياً غيبياً مبدؤه هنا في الأرض.. ونهايته عند الله الذي ليس له انتهاء! وهذا كله يتناسق مع سياق الآية الذي ترد فيه مشاهد الطبيعة في صورة الرحمة الإلهية على الناس.. وهو جو كله رحمة وعطف وود وإيناس»[(١)].

ثم لننظر ـ أخيراً ـ إلى هاتين اللوحتين اللتين يرسمهما القرآن (عن الكفار!!) ﴿أُوْلَٰٓئِكَ ٱلَّذِينَ ٱشۡتَرَوُاْ ٱلضَّلَٰلَةَ بِٱلۡهُدَىٰ فَمَا رَبِحَت تِّجَٰرَتُهُمۡ وَمَا كَانُواْ مُهۡتَدِينَ ﴿١٦﴾ مَثَلُهُمۡ كَمَثَلِ ٱلَّذِي ٱسۡتَوۡقَدَ نَارٗا فَلَمَّآ أَضَآءَتۡ مَا حَوۡلَهُۥ ذَهَبَ ٱللَّهُ بِنُورِهِمۡ وَتَرَكَهُمۡ فِي ظُلُمَٰتٖ لَّا يُبۡصِرُونَ ﴿١٧﴾ صُمُّۢ بُكۡمٌ عُمۡيٞ فَهُمۡ لَا يَرۡجِعُونَ ﴿١٨﴾ أَوۡ كَصَيِّبٖ مِّنَ ٱلسَّمَآءِ فِيهِ ظُلُمَٰتٞ وَرَعۡدٞ وَبَرۡقٞ يَجۡعَلُونَ أَصَٰبِعَهُمۡ فِيٓ ءَاذَانِهِم مِّنَ ٱلصَّوَٰعِقِ حَذَرَ ٱلۡمَوۡتِۚ وَٱللَّهُ مُحِيطُۢ بِٱلۡكَٰفِرِينَ ﴿١٩﴾ يَكَادُ ٱلۡبَرۡقُ يَخۡطَفُ أَبۡصَٰرَهُمۡۖ كُلَّمَآ أَضَآءَ لَهُم مَّشَوۡاْ فِيهِ وَإِذَآ أَظۡلَمَ عَلَيۡهِمۡ قَامُواْۚ﴾[(٢)] ﴿وَٱلَّذِينَ كَفَرُوٓاْ أَعۡمَٰلُهُمۡ كَسَرَابِۭ بِقِيعَةٖ يَحۡسَبُهُ ٱلظَّمۡـَٔانُ مَآءً حَتَّىٰٓ إِذَا جَآءَهُۥ لَمۡ يَجِدۡهُ شَيۡـٔٗا وَوَجَدَ ٱللَّهَ عِندَهُۥ فَوَفَّىٰهُ حِسَابَهُۥۗ وَٱللَّهُ سَرِيعُ ٱلۡحِسَابِ ﴿٣٩﴾ أَوۡ كَظُلُمَٰتٖ فِي بَحۡرٖ لُّجِّيّٖ يَغۡشَىٰهُ مَوۡجٞ مِّن فَوۡقِهِۦ مَوۡجٞ مِّن فَوۡقِهِۦ سَحَابٞۚ ظُلُمَٰتُۢ

(١) منهج الفن الإسلامي ص ٢٢٢ـ٢٢٣.
(٢) البقرة ١٦ـ٢٠.

بَعْضُهَا فَوْقَ بَعْضٍ إِذَآ أَخْرَجَ يَدَهُۥ لَمْ يَكَدْ يَرَىٰهَا ۗ وَمَن لَّمْ يَجْعَلِ ٱللَّهُ لَهُۥ نُورًا فَمَا لَهُۥ مِن نُّورٍ﴾(١)!!.

إنها صورة عجيبة، يقول محمد قطب: «تهز النفس من أعماقها، وتستدرج الخيال بتتبع تفصيلاتها المتحركة المتتالية. فالصيب من السماء فيه ظلمات ورعد وبرق.. منظر العاصفة مكتملاً بكل مافيه من رعب وفزع. يجعلون أصابعهم في آذانهم من الصواعق حذر الموت.. الموقف واضح بتفصيلاته، والخيال يتملاه كأنما يشاهده على شاشة الصور المتحركة في أروع (لقطاتها) المثيرة.. كلما أضاء لهم البرق مشوا خطوة، مذعورين مفجوئين، فإذا أظلم عليهم وقفوا حيث هم في حيرتهم.. أو كسراب بقيعة.. المنظر ممتد إلى آخر البصر حيث يخايل السراب، كآمال الذين كفروا ممتدة إلى مالا نهاية، وهي كلها خداع! ﴿حَتَّىٰٓ إِذَا جَآءَهُۥ﴾.. والخيال يسير معه هذا (المشوار) الطويل الجاهد حتى يصل إلى مكان السراب: ﴿لَمْ يَجِدْهُ شَيْـًٔا﴾ روعة المفاجأة حتى والإنسان يعلم من قبل أنه لا شيء هناك! ثم المفاجأة المذهلة الكبرى ﴿وَوَجَدَ ٱللَّهَ عِندَهُۥ﴾.. ﴿فَوَفَّىٰهُ حِسَابَهُۥ ۗ﴾(٢)! والخيال يتخيل منظر المفاجأة المرعب المهول. ولا يملك الإنسان نفسه من هزة التأثير.. العميق. أو.. كظلمات في بحر لجي.. إنها أروع لوحة من لوحات (الظلام) في مشاهد الطبيعة، يمكن أن ترسمها ريشة أو آلة مصورة. ومع أن المشهد لم يكن معروضاً هنا لذاته وإنما لتصوير حالة الظلام النفسي، الذي يورثه الكفر للنفوس، فإنه أمدنا بلوحة طبيعية رائعة يتملاها الحس والخيال، ويعمل فيها الفن بحرية

(١) النور ٣٩-٤٠.

(٢) النور: ٢٩.

(٣) منهج الفن الإسلامي ص٢٢٥-٢٢٦ (للتوسع في موقف القرآن من الطبيعة، انظر المصدرالسابق، موضوع (مشاهد الطبيعة في القرآن) ص ٢١٢-٢٢٨).

وانطلاق!»[١].

إن الطبيعة ليست (نقيضاً) عدائياً للإنسان، بل هي الأرضية التي تعده بالرفعة، وبتحقيق مزيد من إمكانياته البشرية، مادية وروحية، حسية وحدسية، عقلية ووجدانية.. وعندما دعا القرآن الكريم الناس إلى التأمل في الطبيعة، لم تكن دعوته هذه ـ كما رأينا تنصب على الجانب التجريبي النفعي العملي من أجل استغلال كنوز الطبيعة وإمكاناتها فحسب، وهو مايهدف العلم إليه، بل رافق هذه الدعوة توجيه إلى الجانب الانفعالي الجمالي من أجل تنمية وتهذيب الإحساس البشري، ورفعه إلى الدرجة التي يستحقها الإنسان باعتباره مخلوقاً متذوقاً حساساً، وهو مايهدف الفن إليه.. والقرآن الكريم في دعوته المزدوجة هذه تجاه الطبيعة،التأمل العلمي والحدس الجمالي، كأن يخاطب الإنسان بأسلوبه الفني المعجز الذي يعرف كيف يحرك كل مكونات الإنسان.. ولم يتخل عن هذا (الأسلوب) حتى عندما كان يعرض لأشد النواميس والقوانين والسنن الطبيعية عمقاً وعلمية ورياضية (إن صح التعبير).. لأن الطبيعة، هذا التشكيل الإلهي الفذ، لا بد وأن تقود الإنسان السوي الإيجابي الفعال، عالماً كان أم فناناً، في الطريق إلى الله، بهزة الإيمان العميق التي تحدثها في عقول العلماء والفنانين وفي أفئدتهم ووجدانهم.. أولئك الذين آلوا على أنفسهم أن يتأملوا الطبيعة ويتمعنوا في خفاياها، وأن يدخلوا معها في حوار مبدع.. عارفين أنهم ـ عن هذا الطريق ـ سيستحقون رحمة الله ومكانتهم في الأرض.

وليس أبلغ ـ في هذا المجال ـ مما قاله توفيق الحكيم، يوماً، وهو يتحدث عن أولئك العلماء الذين قادتهم هزة الدهشة والإعجاب.. إلى الله.. ولنستمع إليه «إن أقصى العلم الإيمان! أحب ذلك العلم المؤمن الشاعر الذي عرفه أيضاً الفلكيون العظماء في القرنين السادس عشر والسابع عشر: كوبرنيك وجاليليه وكبلر، إلى آخر قطرة من ذلك العلم الممزوج

بالإيمان! كانوا ينظرون إلى الكواكب.. لا بعين العقل وحده، بل بعين القلب أيضاً!.. كانت السماء والنجوم في نظرهم مخلوقات حية! كانوا يحسون ـ في كتلة النجوم وفي هذا الكون بأكمله ـ الروح الخالقة ويد المبدع الأعظم.. ما أروع هذه العبارة من كبلر (... كل الخليقة ليست إلا سيمفونية عجيبة في مجال الروح والأفكار، كما في مجال الأجسام والأحياء.. كل شيء متماسك مرتبط بعرا متبادلة لاتنفصم.. كل شيء يكون كلاً متناسقاً! إن الله قد خلقنا وأعطانا الإحساس بالتناسق.. كل مايوجد حي متحرك، لأن كل شيء متتابع متصل.. كل كوكب وكل نجم إن هو إلا حيوان ذو نفس! إن روح النجوم هي سر حركتها، وسبب ذلك الحب الذي يربط بعضها إلى بعض، وتعليل ذلك النظام الذي تسير عليه الظواهر الطبيعية..) أولئك رجال ساروا في بيداء العقل دون أن ينسوا دليل القلب، أولئك هم العلماء العظماء»![١].

وهكذا.. فقد شاء الله جلت قدرته أن تكون الطبيعة هي الجامعة الكبرى التي تخرج أفواج العلماء والفنانين في الوقت ذاته: العلماء الذين يتفحصون ويجربون ويكتشفون من أجل رقي العلم الإنساني، وإدراك السنن والنواميس الطبيعية التي يقام عليها صرح العلوم التطبيقية المختلفة.. والفنانين الذين يعاينون ويلمسون وينظرون ويسمعون، فتهزهم المعاينة والنظر والسماع، وتحيلهم إلى قلوب تنبض عشقاً وهياماً وشعراً، وعقول تند عن مرائيها النفعية المادية القريبة، فتحطم جدران الأشياء.. وحدس ينقل أحاسيس الإنسان، من سمع وبصر ولمس من مراتبها الأولى إلى أجهزة فذة عجيبة للتعامل مع ما في الكون من قيم وحقائق وأشكال، غابت عن الأسماع والعيون أول مرة، فجاء (العيان الفني) لكي يمزق عنها الأستار، ويعيد إليها

(١) تحت شمس الفكر ص ٨٤ـ٨٥.

صفاءها ونقاءها الأول!!

إن (الاستجابة) للطبيعة تكون إما حدساً أو استغراقاً وإعجاباً، وإما عملاً وصناعة جمالية وأداء تعبيرياً مشاهداً أو مسموعاً أو ملموساً أو منظوراً. فإذا كانت المرحلة الأولى تنقلنا إلى ساحة الخلاق الأعظم، فلماذا لا تكون الثانية نقلة أروع وأعمق وأبعد مدى إلى ذات الساحة، سيما وأن يد الإنسان وعقله وحواسه ستدخل هنا لكي تحيل الحدس والاستغراق والعيان السلبي إلى فعل مرئي، إلى صيرورة واقعية، إلى أداء متقن، منغوم أو مرسوم أو منظوم؟ إن هذا التعبير نفسه يجب أن يجيء تسبيحاً بدرجة أشد إثارة وتركيزاً وعمقاً، من التسبيح الصامت الذي يمارسه (المعاينون) بسكون. إن الذي يفرق بين الإنسان والخلائق الأخرى، هو أن تلك الخلائق تكاد أن تستغرق في حيز ذاتها، أو في إطار الطبيعة العمياء. أما الإنسان فإنه المخلوق الذي يجعل (الاستغراق) تسابيح (يعبر) فيها عن الهزة التي فجرها العيان في وجدانه وإحساسه وعقله، ويخاطب بها ـ بما أنه الحيوان الناطق ـ إخوانه من بني الإنسان بلغة الأصوات أو الكلمات أو الصور أو الحركات. إن الحياة الإسلامية ترفض الثنائية بأي شكل من أشكالها، ومن ثم لايمكن أن يكون الحدس الصامت إزاء الطبيعة تقرباً لله، ويكون التعبير عن هذا الحدس مروقاً من دين الله. إن الإنسان المسلم هو الإنسان المسلم، في تأمله السلبي وفي تعبيره الإيجابي، إنما يتعبد الله ويتقرب إليه!!

إن مفهوم (التعبد) الذي يصادفنا كثيراً في هذا البحث، إنما يعني باختصار أن الإنسان المسلم يعبد الله في شتى فاعلياته الحياتية، وبضمنها الأداء الفني، وكلما ازدادت إحدى فاعلياته عمقاً وكثافة وتركيزاً من ناحية، وشمولاً لطاقاته ومكوناته النفسية من عقل وقلب وروح وأعصاب وجسد وحواس، من جهة أخرى، كانت أكثر قدرة على تحقيق هذا التعبد بشكله

الشامل. فكأن هناك علاقة طردية بين تجربة العبادة وبين تجارب الإنسان المختلفة، كلما ازدادت إحداهما غنى ازدادت أخراهما غنى!! وما دام الإنسان يتعبد الله بسمعه وبصره ولمسه، بعقله وبصيرته وفؤاده، بروحه وقلبه وأعصابه.. فأحرى بالفن، هذه الفاعلية المركزة الشاملة المحتوية لقوى الإنسان، أن يكون ميداناً رائعاً لتنفيذ فكرة (العبادة الشاملة) التي جاء بها الإسلام.

قد يسأل سائل: إذا كان هدف الإنسان في الكون هو أن يعبد لله (كما يؤكد القرآن الكريم)، أفلا يعني هذا أن الإنسان مغبون إذ قدر عليه أن يقف في موضع يطلب منه فيه العطاء فحسب، دونما أي شيء من الأخذ؟ والجواب.. كلا!! لأن العبادة في الإسلام هي التجربة الحياتية الكبرى القائمة على توازن فذ عجيب بين الأخذ والعطاء. والإنسان يبلغ قمة إنسانيته عندما يصل تلك النقطة التي يحقق فيها ذلك التوازن، حيث نجده يبلغ أقصى درجات الانسجام، والتوحد الباطني، والحيوية الحسية، والنشاط الروحي، والتفتح العقلي، والحركة الجسدية؛ لأن الله سبحانه ـ وهو أدرى بخلقه ـ جعل عبادته، التي هي هدف الخليقة جمعاء، مفتاح هذا المصير الذي يطمح إليه كل إنسان. وأي إنسان في الأرض لايطمح لأن يكون متوحداً منسجماً حيوياً نشيطاً وحركياً؟ إن العبادة في الإسلام لاتعني ـ كما هو الحال في كثير من الأديان والعقائد ـ حواراً جزئياً مع الله سبحانه في ساعات معينة من الليل أو النهار، حواراً يعبر عن نفسه بأداء حركات محددة، واستعادة تعابير وصلوات مكتوبة سلفاً، وهدوءاً جسدياً موقوتاً بزمن هذا الحوار. وما إن تتم هذه العبادة الجزئية، أو الصلاة التي لاتعدو أن تكون (صلة) وقتية تسودها الآلية والكسل الروحي في معظم الأحيان، حتى ينقلب الإنسان إلى تيار الحياة الهادر الصاخب، لكي (يحرك) مكوناته التي جمدتها لحظات الصلاة!! ولكي ينطلق متعاملاً مع الآخرين بشخصيته

الثانية، الشخصية الدنيوية العملية الحركية. أما في الإسلام فإن كل فاعليات الإنسان تبدو عبادة لله، ما دام ذلك الإنسان قد وضع الله نصب عينيه، وحفظ اسمه العظيم في فكره وقلبه وأعصابه.. فهو يمارس العبادة الشاملة أنى كان: في البيت أم في المسجد، في المدرسة والجامعة أم في السوق، في المعسكر أم في الحقل والمصنع، في تنقله وأسفاره وكفاحه، أم في عزلته وتأمله وهدوئه.

وما الصلوات الخمس والأذكار إلا محطات للتذكير، ولشحن الطاقة الروحية للإنسان كي يقدر على مواصلة المسير، والله نصب عينه واسمه الكريم في قلبه وفكره ووجدانه. وما صوم رمضان إلا محطة سنوية لأداء هذه المهمة.. أما الحج فهو محطة العمر التي يغادرها الإنسان نقياً خفيفاً متجرداً، كيوم ولدته أمه.. وما عدا هذا فكل ساعات الليل والنهار عبادة.. وكل الممارسات العملية والروحية والفكرية والحركية عبادة.. وكلما كان الله أكثر تجلياً للإنسان خلال إحدى ممارساته، جاءت تلك الممارسة أكثر انسجاماً مع مفهوم العبادة الشامل العميق. وهذا التجلي، أو الإحسان بلغة الرسول ﷺ، لايتحقق إلا بالصبر، والمران، والدأب، لكي ما يلبث أن تجيء ثماره حلوة كالرحيق المختوم. ومن أولى من الممارسة الفنية التي تهز كل طاقات الإنسان أن تكون عبادة يتمتع خلالها الإنسان المسلم بأقصى درجات (التجربة) التي تطهره وتزكيه، وتقفه أمام الله تعالى، لكي لا تلبث حياته، بعد المران والصبر والدأب، أن تغدو لحظات من الحمد والتسبيح والإحسان، تتوازن فيها وتستوي تجربتا الأخذ والعطاء؟!

إن الطبيعة لاتقف عند إحداث الهزة الروحية في نفس الإنسان فحسب، ولكنها تدفعه دفعاً إلى التعبير، إلى تحويل تأمله وإدراكه وعيانه السلبي، إلى فعل وحركة وجهد وإبداع. فليست في تصور الإنسان المسلم ثنائية أو ازدواج بين فن العيان والحدس السلبي، أو المشاركة الوجدانية في العالم،

وبين فن الأداء والعمل والصنعة والإبداع.. لأن تلك خطوة إلى هذه، وهذه نتيجة محتمة لتلك. فمن ذا يستطيع أن يقول أن هزة الفرح أو الأسى التي تبعثها الطبيعة في نفس الإنسان ستظل محتبسة في جوانحه، وإنه سوف لا يحيلها إلى أناشيد و شعر أو صور أو تشكيلات منحوتة وعمارات منصوبة؟ أبداً.. إن هنالك ارتباطاً عضوياً باطنياً بين التقبل السالب للمؤثرات الطبيعية، التقبل الذي يجيء عن طريق الحدس والتأمل والاستغراق في الكون.. وبين التعبير الإيجابي الفعال عن معطيات ذلك التقبل الحدسي الهادئ العميق. إن في أعماق كل فنان ما يمكن أن نسميه تقابلاً منغماً بين الهدوء والحركة، بين السلب والإيجاب، بين الأخذ والعطاء، بين التقبل والتعبير.. إن أعماق الفنان كالبحر الذي يضم في اللحظة الواحدة، هدوءاً حالماً وتمخضاً مخيفاً.. كالسيمفونية التي تحتوي على نغمتين متناقضتين، لكنهما في المدى البعيد موحدتان.. كالأضواء والظلال، كالعتمة والنور.. إن أعماق الفنان أو تكوينه الفذ، هما هكذا.. ومن ثم فأغلب الذين عاينوا الطبيعة والكون، وتأملوا فيهما، وحدسوهما، وتقبلوا عنهما الكثير الكثير من المعطيات.. عادوا فرسموا ونحتوا وأنشدوا وبنوا. إن ما يقوله برغسون H.Bergson وشوبنهور A.Schopenhauer رائع وجميل لولا وقوفهما عند شطآن التقبل السلبي للطبيعة والعالم، والاندماج الصوفي في صورهما وأشكالهما وبحرهما العميق «فلو تهيأ للنفس ـ يقول برغسون ـ ألا تتعلق بالفعل بأي إدراك حسي من إدراكاتها، لكنا بإزاء نفس فنانة لم يشهد لها العالم نظيراً من قبل.. (نفس) ترى الأشياء جميعاً في صفائها الأصلي، وتدرك أشكال العالم المادي وألوانه وأصواته كما تدرك أدق حركات الحياة الباطنة»[١] فليس الفنان في نظر برغسون بالرجل المبدع الذي يضع بين أيدينا منتوجات خياله ومستحدثات ابتكاره، بل هو إنسان نافذ البصر، عميق

(١) د. زكريا إبراهيم: برجسون ص ٢٨٤ (دار المعارف، القاهرة ـ١٩٥٦).

الحس، حاد البصيرة يملك قدرة هائلة على إدراك مايفوتنا في العادة إدراكه لأننا مشغولون بالعمل والتصرف، على حين أنه مستغرق في النظر والتأمل[١].

وما يقوله ديوي Dewey رائع ومقبول، لولا إلحاحه على ربط معطيات الفن بخبرات الناس العملية (البراغماتية) وبتجاربهم النفعية: «إن الإدراك الحسي المتسامي إلى درجة النشوة، أو إن شئت فقل التقدير الجمالي، لهو في طبيعته كأي تلذذ آخر نتذوق بمقتضاه أي موضوع عادي من موضوعات الحياة الاستهلاكية، فهو ثمرة لضرب من المهارة أو الذكاء في طريقة تعاملنا مع الأشياء تلقائياً، فنجعلها أشد وأنقى وأطول.. إن العنصر الجمالي ـ كما يقول ديوي ـ ليس عنصراً دخيلاً على التجربة البشرية، وكأنما هو مجرد أثر من آثار الترف أو الكسل أو اللهو أو الحدس أو المشاركة الصوفية أو التسامي الأخلاقي، بل هو مجرد ترق (أظهر وأوضح) لتلك السمات العادية التي تميز كل خبرة سوية مكتملة»[٢].

وما يقوله ناقدا الجمال المعاصران آلان Alain وبايير R.Bayer منطقي ورصين؛ لولا أن تأكيدهما المطلق على اعتبار الفن عملاً وجهداً وتكنيكاً وصنعة، وصراعاً ضد المادة، واستقلالاً أستطيقياً لدى مشاهدة العمل الفني وتذوقه، دفعهما إلى تناسي وإهمال الخلفيات التي يقوم عليها العمل الفني، وتذوقه، سواء كانت تلك الخلفيات في وجدان الإنسان الفنان أم في أعماق الطبيعة الفنانة... «إن اهتمام الفنان ـ كما يقرر الآن ـ ليس منصرفاً في العادة إلى انفعالاته وعواطفه، بل هو منصرف أولاً وقبل كل شيء إلى (الموضوع نفسه). وحتى إذا نسبنا إلى الفنان صفة (التأمل) فلا بد من أن

(١) مشكلة الفن ص ٢١٦ـ٢١٧.
(٢) المصدر السابق ص ٢٢٧.

نتذكر أن تأمله هو ملاحظة Observation أكثر مما هو حلم يقظة Reverie، والحق أن الفنان يتأمل ماصنعته يداه حتى يجد فيه مصدراً لما سوف يعمل على تحقيقه وقاعدة لما يقدم على عمله. ولهذا فإن الحرية الفنية لابد من أن تقوم على دعامة من النظام المادي الصارم، وإلا فإنها لن تكون إلا فوضى خاوية لا معنى لها على الإطلاق! وقد يستسلم الفنان للإلهام، أو قد يقتصر على الخضوع لطبيعته الخاصة، ولكن مقاومة المادة، سرعان ماتجيء فتعصمه من الارتجال الأجوف، وتنقذه من التقلبات النفسية العارضة.. وعلى حين أن المخيلة المتسكعة لا تعرف سوى الأمل أو التمني أو الرجاء، نجد أن اليد الصانعة هي التي تقدم على (التنفيذ) فتصطدم بعوائق المادة، وتحاول في الوقت نفسه الإنصات إلى نداء (الموضوع)»[١]...

الفنان في نظر آلان «صانع Artisam قبل أن يكون فناناً Artiste ومعنى هذا أن الفن ليس حلماً وتأملات وتصورات فارغة، بل هو صناعة وتحقيق وتنفيذ.. ويمضي آلان إلى أبعد من ذلك فيقرر أنه ليس لدى الفنان أفكار سابقة محدودة، وإنما تجيئه (الأفكار) كلما أوغل في الإنتاج والعمل، إن لم نقل بأن هذه (الأفكار) نفسها، لا تصبح واضحة محددة اللهم إلا بعد أن يكون (العمل الفني) قد اكتمل»[٢] أما بايير فيؤكد على أن (العمل الفني إنما هو (الموضوع الجمالي) الذي لابد للعالم الأستطيقي من أن يدرسه بوصفه شيئاً محسوساً، واضحاً. وهنا لا يعتد إلا بما يترك أثراً، فلا يعد أي تعليق فني أستطيقياً اللهم إلا إذا كان في وسعنا أن نلمس من ورائه عملية واقعية من عمليات الفنان. ومعنى هذا أن الفكرة التي لا تترك أثراً trace ليست موجودة على الإطلاق، إذ إن من شأن كل حركة يقوم بها الفنان أن تتسجل على شكل (تأثير حسي) ..Effect Sensible وهذا (الأثر) هو المظهر

(١) فلسفة الفن ص ١٣٦ـ١٣٧.
(٢) المصدر السابق ص ١٣٥.

الجمالي الأوحد الذي لا بد لعالم الأستطيقا أن يعمل له ألف حساب.. ومهما أمعن دعاة الصوفية والسلبية والتعمية في الحديث عن الحدس والإشراق والمشاهدة، فإن الموضوع الجمالي لا بد من أن يتحقق على شكل أثر فني، لأن الجميل لايوجد إلا متحققاً.. وعبثاً يحاول بعض الفلاسفة أن يخلطوا بين الفن والتأمل الفلسفي، فإن سحر العمل الفني، الذي هو في صميمه ضربة قاضية على العدم، لا بد من أن يجيء فيكذب دعوى مثل هذه الأستطيقا السلبية الخالصة.. حقاً إن البعض قد يظن أنه ليس في (الموضوع الجمالي) سوى ما تنسبه إليه العين وما يخلعه عليه الخيال، وما تضفيه عليه الذات، ولكن مهمة عالم الجمال أن يبين لنا كيف أن (الذات) ليست هي كل شيء في الحكم (الجمالي) وكيف أن شيئاً يظل خارجاً عن الذات، إلا وهو ما في الموضوع الجمالي نفسه من توازن في صميم بنائه (الأستطيقي)... وقد نتوهم أن ثمة قوى غريبة في النفس، أو مناطق مظلمة في أعماق الذات، هي التي تحدد الصبغة الجمالية الخاصة بشتى حالاتنا النفسية، ولكن الحقيقة أن ما يحددها إنما هو (الشيء) المتأمل نفسه، بوصفه حاوياً في صميم ذاتيته لقانونه الخاص الذي يتكفل بتفسير شتى مظاهره Aspects[١].

وهكذا، فأينما ذهبنا باحثين عن مذاهب الغربيين في الفنون ـ أو طرائقهم في الفكر والحياة ـ فإننا لا بد وأن نعثر على نوع من الثنائية أو التقسيم التعسفي للإنسان والعالم... وكأن تجربة آبائهم وأجدادهم إزاء الكون والطبيعة والعالم، ألزمتهم بعبارة (إما هذا أو ذاك)، دون أن يؤمنوا يوماً بأن هنالك بديلاً منطقياً لعبارة كهذه، تلك هي (هذا.. وذاك)! لأن الإنسان والطبيعة، الروح والمادة، الفكر والوجدان، التأمل والعمل،

(١) المصدر السابق، مقتطفات ص ٣٥٧ـ٣٥٨، ٣٦٠.

السكون والحركة، الاندماج والانفصال، التقبل والصراع.. هي كلها وحدة واحدة، تسيرها نواميس واحدة، وتشرف عليها من أقطارها الأربعة إرادة الله الذي أعطى كل شيء خلقه ثم هدى.

إن تصور الإنسان (المسلم) للفن وموقفه من الطبيعة ينبثق ـ أولاً وأخيراً ـ عن هذه القاعدة الكبرى التي أتيح للإنسان والطبيعة أن يتحركا على مسرحها ذي الأبعاد اللامرئية.. الوحدة التي تضم كل الجزئيات والتناقضات الظاهرية والقيم المتعارضة، في كيان واحد متماسك، أو عالم متناغم جميل، أو لحن يطرب الأسماع ويهز القلوب ويعمق مجالي الفكر والإدراك. إن الأديان جميعاً جاءت لكي تشير إلى أن الإنسان، عالماً كان أم فناناً، وجب أن يسعى من أجل هذا المصير العظيم: الوحدة والتوافق بين الإنسان والعالم والطبيعة والكون.. الوحدة التي ترفض الذوبان السالب والفناء... كما ترفض ـ في الوقت نفسه ـ التمزق والتبعثر والازدواج والعصيان. ومن ثم يجيء موقف الفنان المسلم من الطبيعة، حلقة رائعة من حلقات الكفاح البشري من أجل المصير.. ذلك المصير الذي يضم جناحيه على كل القيم والخلائق والنواميس، ويحركها جميعاً صوب الله.. والخلود.. كما يعطي الإنسان ـ في الوقت ذاته ـ إمكانات سعادته وتوحده وانسجامه مع ما يحيط به من أشياء وموجودات. وإننا لو تتبعنا مواقف الفن الإسلامي من الطبيعة، في تاريخه الطويل، فإننا سنجده يعود دوماً ـ بعد تأرجح بين الفناء والانشقاق ـ إلى مجراه الطبيعي صوب مصيره، على أيدي أولئك الفنانين، شعراء وعشاقاً ومعماريين، الذين أدركوا ـ بعمق ـ التصور الشامل المتوازن الذي يجب أن تصدر عنه معطيات الإنسان ومواقفه الفنية.




الكتاب الثاني

الفن والعقيدة



تقديم

(النور الذي ينقلك إلى عالم آخر، فيما وراء هذا العالم، مشع في هذا العالم)

غارودي: *وعود الإسلام*

(وهكذا يصبح هذا الفن رمزاً حقيقياً لموقف صاحبه من الله ومن العالم الذي يحيا فيه)

روم لاندو: *الإسلام والعرب*

يمكن أن تكون المقالات الثلاث التي يتضمنها هذا الكتاب الصغير محاولة غير مباشرة، وبالمفردات الغربية نفسها، لتنفيذ مقولة خاطئة طالما تشبثت بأذيال العقل الغربي المعاصر نصرانياً كان أم علمانياً أم مادياً ماركسياً. تلك النظرة التي كانت تتعمّد أن تفصل بين عقيدة الإسلام وبين الفن الذي أبدعته الحضارة الإسلامية، بل إنها تمضي ـ أحياناً ـ إلى ماهو أبعد بكثير: إن العقيدة الإسلامية وقد حاولت أن تقف بصلابة في مواجهة التعبير الفني وتصده عن التحقق، إنما دفعته دفعاً لأن يتمرد عليها ويشق له طريقاً مستقلاً لا يقوم على أي ارتباط بالجذور العقيدية بقدر ماهو، ربما، في حالة عداء أو اصطراع معها!

ويخطر على البال هاهنا، من بين عشرات من المعطيات الخاطئة التي تؤكد هذا الاتجاه، ما قاله مؤلفا كتاب (موجز تاريخ النظريات الجمالية): م. أوفسيانيكوف وسميرنوفا[١]، وهذا الكتاب بالذات يحمل أهميته لأنه يمثل وجهة النظر المدرسية الرسمية لعلم الجمال الماركسي، ومن ثم فهو يعكس، أو يركز بعبارة أدق، جل مايمكن أن تطرحه الماركسية بصدد الأدب والفن الإسلاميين.

يقول المؤلفان المذكوران: (لقد أثرت الديانة الإسلامية تأثيراً واضحاً على تطور الفنون والنظريات الجمالية عند شعوب الشرق الأدنى والأوسط ولكن هذا التأثير كان جزئياً)[٢]. والمقولة تحمل منذ البدء تناقضها الواضح إذ لا يمكن لديانة ما أن تمارس (تأثيراً واضحاً على تطور الفنون والنظريات الجمالية) على العديد من الشعوب، ثم يوصف هذا التأثير بأنه (جزئي)! والمؤلفان، كعادة الكتاب الماركسيين ذوي النزعة الرسمية التقليدية، لا يمكن إلا أن يتخيلا صراعاً ثنائياً في تاريخ الفن الإسلامي، والإسلام عموماً، بين النزعتين التقدمية والمثالية! أي بعبارة أخرى: العلمانية والدينية، فهما يستنتجان (بأن الأفكار الجمالية التقدمية عند العرب في القرون الوسطى، كما هو الحال أيضاً مع الفن نفسه، تطورت من خلال نضالها مع وجهة النظر المثالية ضد التحديد المفروض على مختلف أشكال الأدب والفن) [٣].

وواضح أن الرؤية الإسلامية التي يصفونها بـ (المثالية) هي مصدر هذا التحديد القسري المفروض الذي يتخيله الرجلان. وإذا كان المؤلفان يتحدثان بعد لحظات عن (أدباء العصور الوسطى) الذين أوجدوا (نظريات

(١) تعريب باسم السقا، الطبعة الثانية، دار الفارابي، بيروت ـ ١٩٧٩.
(٢) المرجع السابق ص ٦٣.
(٣) نفسه ص ٦٣.

ذات خصائص مميزة تدل على أن مؤلفيها لم يتقيدوا، من وجهة نظرهم، بأي مفهوم ذي صفة دينية) وأن بعض منظريهم (انتقدوا بشكل علني تدخل الديانة بمسائل النقد الأدبي)[١]، فإن هذا ينسحب بالضرورة، ووفق المنطوق الماركسي نفسه، على سائر فنون الإسلام.

وقد تكون المقالات الثلاث التي يتضمنها هذا الكتاب، استجابة مقارنة، بشكل أو بآخر، بين الملامح الأساسية للفن الإسلامي المتجذر في العقيدة، وبين ما حاول أن يقوله (مهندس القرن الذي يعتبر أعظم مصمم في مجال فنون العمارة وتخطيط المدن أنجبه القرن العشرون): لوكوربوزييه، المهندس المعماري والرسام الفرنسي الذي توفي قبل حوالي ربع قرن (١٩٦٥م) والذي طالما كان يردد (علينا باستبدال العادي والتافه والفاسد بما أدعوه بالمباهج الأساسية) ولكن.. قد يتساءل المرء.. ما العلاقة بين لوكوربوزييه وبين الفن الإسلامي وهو لم يتحدث عنه أو يشر إليه من قريب أو بعيد؟ وبعبارة أدق: ما العلاقة بين (مهندس القرن) وبين مقالات تستهدف تأكيد الصلة بين الفن والعقيدة؟

ويمكن أن يتركز الجواب في ما كاد أن يجمع عليه المعماريون المعاصرون الذين تحدثوا عن لوكوربوزييه باختصار، فإن الرجل عرف كيف يجرد الأشياء ويحيلها إلى أبعادها الثلاثة.. وفي كافة أعماله الفنية جسد هذا المهندس الفذ مقدرة استثنائية في استيعاب القديم في العمارة العالمية وترجمها إلى رؤية تجريدية خارقة.

إذاً فإن لوكوربوزييه، مهندس قرننا هذا وأعظم مصمم معماري أنجبه هذا القرن، إنما يتفوق في النقطة نفسها التي تمثل مركز الثقل في فنون الإسلام: تحويل المنظور والمباشر إلى (رؤى تجريدية خارقة)!

(١) نفسه ص ٦٣ ـ ٦٤.

هذا ما سيتأكد من خلال متابعة وتحليل المعطيات الغربية نفسها حول الفن الإسلامي..

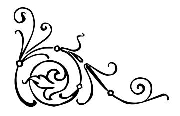
فقبل أربعة عشر قرناً عبر الإسلام عن واحدة من قدراته الخلاقة على التغيير والتبديل، في دائرة الفن، كما هو الحال في دوائر الأنشطة الإسلامية كافة. وبعد رحلة اكتشاف طويلة موغلة في عالم الإبداع، يغدو في القمة رجل ما أراد أن يقول أو يفعل في نهاية الأمر سوى ما قاله الإسلام، ونفذه فنانوه ومعماريوه!

معنى هذا أيضاً أن الاستنتاج (الرسمي)! للمؤلفين الماركسيين اللذين مررنا بهما قبل لحظات.. يتهافت، ليس فقط لأن فنون الإسلام لا تنفصل بحال عن العقيدة التي صاغتها، والبيئة الإسلامية التي تخلقت في رحمها.. بل، وهذا هو المهم، لأن العقيدة نفسها، بانقلابها على سائر الجاهليات والوثنيات، منحت الفن منظوراً توحيدياً أصيلاً، كان في نهاية الأمر بمثابة كسب كبير لمفاهيم التجريد التي جعلت من معماري كلوكوربوزييه يوصف بما وصف به..

حقا لقد قدر الفن الإسلامي على أن (يستبدل العادي والتافه والفاسد) بما دعاه لوكوربوزييه (المباهج الأساسية)، وبنظرة سريعة على معطيات الإسلام المعمارية في مشارق الأرض ومغاربها.. بتذكر المهرجانات الفنية المبدعة.. لجوامع بخارى وسمرقند ودلهي وأصفهان وبغداد وإسطنبول ودمشق والقاهرة وفاس وقرطبة وغرناطة وإشبيلية.. للمدن الإسلامية نفسها التي وضعت حجارتها الأساس باسم الله، بدءاً من أعماق تركستان وانتهاء بالحمراء في الأندلس، مروراً بحافات الصحراء حيث أقيمت المدن الأولى لمواجهة تحديات الامتداد والفناء.. البصرة والكوفة والفسطاط والقيروان.. بهذا وذاك يمكن أن يتبين للمرء ما صنعه الإسلام هنا في ساحة الفن، كما

هو الحال في ساحات الحياة كلها.. إعادة البهجة التي طردتها الأديان.. تأكيد الارتباط الصميم بالأرض.. بالعالم الذي أريد له أن يكون إسلامياً، حيث تتعاشق بألفة ومحبة قيم الآخرة والدنيا.. وتنسجم وتتناغم كافة الثنائيات.. وحيث تصير الحياة الفانية فرصة متألقة للخلود.. لا بالنفي والحزن والألم والقطيعة.. ولكن بالفرح.. والاختيار.. والاقتراب أكثر من أرضية العالم.. جعلها أعمق بهجة وأشد توحداً وائتماناً. وإلى الله وحده نتوجه بالأعمال.

الموصل: عماد الدين خليل

البحث عن آفاق جديدة

(المنطق والجمال اللذان ينبثقان عادة كلما حاول امرؤ مخلص أن يترجم روح دينه وحضارته الأشد عمقاً وإيغالاً في الباطن وينقلها إلى صورتها المنظورة)

روم لاندو: *الإسلام والعرب*

١

مما لا شك فيه أن مواقف الغربيين من الفن الإسلامي وتقويمهم له، يتضمن الكثير من نقاط السلب وسوء الفهم المتعمّد حيناً، وغير المتعمد حيناً آخر.. ولكنها في كل الأحوال تسلط على المسألة إضاءات أشد، وتمنح الدارسين آفاقاً جديدة.

وروم لاندو مؤلف كتاب (الإسلام والغرب)[١] واحد من هؤلاء، وهو يخصص الفصل الأخير من الكتاب للحديث عن الفنون الإسلامية، ويستطيع المرء أن يجد في بعض استنتاجاته مادة طيبة عن هذه الفنون.

وهو يبدأ بطرح المقولة المعروفة من أن الفن الإسلامي لم ينجب عباقرة في فني الرسم والنحت من مثل فيدياس أو رامبرانت أو ميكال أنجيلو أو رافاييل.. ولا هو أعطى العالم لوحات فنية كبيرة أو تماثيل خالدة!! بل إنه في الغرب أقل شهرة من الفنون الشرقية الأخرى: الصينية واليابانية

(١) ترجمة منير البعلبكي، الطبعة الثانية، دار العلم للملايين، بيروت ـ ١٩٧٧.

والهندية. لكن روم لاندو ما يلبث أن يحذر من الاستنتاج الذي قد يتبادر إلى الأذهان من هذا المنطلق، ويسم بالسطحية كل من يتعجل رأياً كهذا.. وهكذا (فقد لا يكون ضعف الإسلام الظاهري غير ظاهرة من ظواهر القوة)[١].

وتلك هي مسألة مهمة في تاريخ الفن الإسلامي، فإن الضوابط والمعايير التي ألزم بها الإسلام أدباءه وفنانيه اقتضتهم التخلي عن بعض صيغ التعبير وهجر عدد من الممارسات الفنية (الخاطئة). وكان هذا بمثابة تحد خطير للفنان المسلم، وكانت الاستجابة له تعني التفوق والإبداع، وهذا لن يتأتى إلا بالبحث عن البدائل التعبيرية المناسبة، أما الهروب فكان يعني العجز والشلل. ولحسن الحظ فقد كانت الأولى، وشهد عالم الإسلام مهرجاناً خصباً من معطيات فن ينبثق عن رؤية عقيدية متميزة، ويلتزم بمفرداتها ومطالبها.

إن عبارة لاندو آنفة الذكر لتلمس بذكاء طبيعة المشكلة، فتتجاوز قشور الظواهر إلى الجوهر. وهذا يذكرنا بحقيقة أخرى، فإن الأمة المتحضرة ذات القدرة على الفعل تجد في الضوابط والتحديات، من مثل تلك التي ألمحنا إليها قبل قليل، فرصة لشق قنوات جديدة.. للإبداع في مجالات بكر لم تكن قد خطرت على بال.. إن الطاقة لتبحث عن متنفسها.. عن فرصتها للتحقق، ولقد كان الفنان المسلم أهلاً لهذا، ومن ثم فإن غياب فنون كالنحت والرسم ليدل ـ بالمقابل ـ على حضور فاعل في مجالات أخرى كالخط والريازة والمعمار، وهو ظاهرة قوة ولا ريب.

وروم لاندو يدرك تماماً لماذا اختفى الرسم والنحت من تاريخ الإسلام المبكر، أو تضاءل إلى حد كبير قياساً إلى تراث الأمم والشعوب

---

(١) الإسلام والغرب ص ٣١٥.

الأخرى. . إن المسألة يقول الرجل (ليست راجعة بالضرورة إلى قصور خاص أو إلى ضعف في (الحكمة) عند العرب، والواقع أن علينا أن نعزو ذلك إلى وصية دينية تحرم الفن التمثيلي. فقد كان النبي محمد (صلى الله عليه وسلم) يزدري الفن التشبيهي ولكي يستأصل مرة، وإلى الأبد، عبادة الأصنام التي كانت سائدة بين الوثنيين من العرب حرم نحت التماثيل أو أي ضرب من ضروب الصور)(١).

إن هذه مسألة معروفة تماماً بالنسبة للمسلم، ولكن الغربي طالما دار حولها ولم يحاول أن يضع يده على أساسها الواضح العميق، في الوقت نفسه إن روم لاندو لايكتفي بذلك فقط، ولكنه يوحي للقارئ بأنه مقتنع، أو مقدر على الأقل، للدافع الكبير وراء ضمور واختفاء هذين الفنين!

وهو يدرك جيداً ـ كذلك ـ أن الفنان المسلم لم يشعر ـ لحظة ـ بالإحباط وأنه بدلاً من ذلك نشط من أجل البحث عن صيغ تعبيرية أكثر انسجاماً مع روح العقيدة التي ينتمي إليها، فمن حيث (حرم على المسلمين الاهتمام بالفن التشبيهي، فقد تعين على مواهبهم الفنية أن تلتمس منافذ لها في اتجاهات أخرى. ومن خلال هذا السعي أحدثوا فناً يستطيع أن يدعي ـ بصرف النظر عن محاسنه أو نقائصه الأخرى ـ أنه واحد من (أصفى) الفنون التي نعرفها)(٢).



ما هي خصائص هذا الفن ومقوماته الأساسية؟

النص التالي يقدم لنا الجواب، وبمقدور المرء أن يستخلص منه ثلاثاً أو أربعاً من هذه الخصائص والمقومات:

---

(١) نفسه ص ٣١٦.

(٢) نفسه ص ٣١٦.

التجريد الجمالي الخالص، رفض التشخيص احتراماً للمنظور العقيدي، تجاوز الطبقية، والانتشار الجغرافي (إنه يعتمد مئة بالمئة على عناصر الفن البصري الحقيقية، أعني على العناصر الجمالية الخالصة. الفن الإسلامي لا يهمه أن يروي قصة أو يلقن موعظة، أو ينافس الخالق الأوحد في محاولة إنشاء (الكائنات)!! إن اهتمامه مقصور على التلاعب بالخطوط والأشكال والألوان. ومن طريق استقصائه إمكانيات هذه العمليات نشأت مأثرته المميزة أكثر مايكون التميز: فن الزخرفة العربي The Arabesque وهو تعبير جمالي خالص شديد التركيز وجد منطقي عن الروح الفنية. ولقد أفاد الفنان المسلم من (فن الزخرفة العربي) لتزيين أشياء الحياة اليومية كلها تقريباً.. إنه لم يبق لغة الفنانين الخصوصية، كشأنه في الفن التجريدي الحديث بخاصة، أو ملكاً لذوي الخبرة أو للأثرياء. لقد جمل الحياة اليومية لكل طبقة من الطبقات الاجتماعية. ولقد خلع فن الزخرفة العربي طابعه المميز على الفن الإسلامي في إسبانية، كما خلعه عن الفن الإسلامي في الهند، وصقلية، والقسطنطينية، وفي شبه جزيرة العرب، وآسية الصغرى، وحيثما واجهك استطعت أن تتبينه في الحال وتعرفه بسيماه)[١].

وبما أن فناً كهذا يتحرك بحرية في دائرة عالم متوحد هو عالم الإسلام، فإنه لم يجد نفسه أسير أمة أو شعب أو بيئة أو فئة من الناس.. إنه فن المسلمين في كل مكان.. فن عالمهم المترامي بين المشارق والمغارب، المنطوي على عشرات الجماعات والأقوام والشعوب (ففي تاريخ جد مبكر اكتسب الفن الإسلامي صفة دولية أكثر منها قومية. فليس من الضروري أن تكون خبيراً لكي تتبين لأول وهلة أن اللوحة التي رسمتها ريشة فراغونار Fragonard (1732-1806) هي فرنسية، وأن اللوحة التي رسمتها ريشة تيتيان

(١) نفسه ص ٣١٦ـ٣١٧ وانظر الصفحات ٣٢٦ـ٣٢٩.

هي إيطالية، وأن اللوحة التي رسمتها ريشة كونستابل Titian (1477-1576) هي إنكليزية. ولكن عليك أن تكون خبيراً لكي Constable (1776-1837) تستطيع أن تقول ما إذا كان (فن الزخرفة العربي) الذي تجده في مبنى بعينه أو تحفة خزفية بعينها، نشأ في القاهرة أو قرطبة أو بخارى. وعلى الرغم من أن بعض الطرز المستقلة ـ وبخاصة في فن العمارة ـ نشأت في فارس ومصر والمغرب وتركية، فإن العناصر المشتركة فيما بينها رجحت سماتها المميزة، وقد عزز هذا التراث المشترك وأغنى بتبادل موصول ومتعدد الجوانب بين مختلف البلدان الإسلامية)[١].

٣

وبصمات الإنسان ورؤيته للكون والعالم تمتد في مجال الفن لكي تشمل التكوين المعماري نفسه، انطلاقاً من المسجد الذي هو البدء والمنتهى، والذي اكتسب ملامحه الأساسية من طبيعة وظيفته التي أريد له أن يؤدّيها (وليس من ريب في أن حافزاً لا واعياً نحو دمج السموات دمجاً رمزياً في بيت العبادة هو الذي قاد المسلمين إلى تبني القبة وإلى إتقانها حتى الكمال. وفي إمكاننا القول: إن المكعب والقبة معاً يمثلان رمزاً كاملاً لماهية الإسلام: وحدة العالمين المنظور وغير المنظور، عالمي الأرض والسماء)[٢].

وصحيح أن المعماريين المسلمين أخذوا واستعاروا من النماذج الرومانية والفارسية والبيزنطية (ومع ذلك فقد وفقوا دائماً إلى إبداع آثار لاريب في سمتها الإسلامية الخالصة)[٣].

---

(١) نفسه ص ٣١٧ـ٣١٨.
(٢) نفسه ص ٣٢٢ـ٣٢٣.
(٣) نفسه ص ٣٢٣ـ٣٢٤.

إن روم لاندو يرد المقولة الغربية الخاطئة التي شد ما رمت الفن الإسلامي بالاقتباس الأعمى عن الحضارات السابقة. . وهو يؤكد هذا الاقتباس للخبرات الفنية، لكنه يضعه موضعه الحق، هناك حيث تكون عملية الأخذ عن الغير ـ وهي أمر محتوم بالنسبة لكل حضارة ناشطة ـ مجرد خطوة أولى يكون بعدها الانتقاء وإعادة الصياغة والإبداع وتوظيف الاقتباسات لخدمة أغراض العقيدة الجديدة والتصور المتميز. . لقد (كان من دأب الأمويين والعباسيين جميعاً أن يستقدموا الأجانب من المهندسين المعماريين والصناع، المنشئين على العقائد الرومانية أو البيزنطية، ولكن المستخدمين العرب وفقوا في غير ما استثناء إلى إشعار أولئك المعماريين بروح دينهم الخاص، وهكذا أبدعوا ـ مفيدين أحسن الإفادة من عوالم مختلفة ـ آثاراً إسلامية بحق، وليست رومانية أو بيزنطية.

وهاهنا، كما في كثير من مجالات الحضارة الإسلامية الأخرى، تجد العبقرية الإسلامية الفريدة عاملة ناشطة، وهي عبقرية عرفت كيف تمتص عناصر منبثقة من أشد الينابيع تنافراً لكي تحيلها إلى تركيب synthesis جديد متجانس)[١].

أكثر من هذا، إن معماريي عالم الإسلام عادوا لكي يعطوا للآخرين، وذلك هو القانون الآخر من قوانين التفاعل الحضاري. . فإن الحضارة الناشطة، كما تأخذ عن الغير وتعيد تركيبه على طريقتها الخاصة، فإنها تمنح الغير كذلك، بعض خصوصياتها ومعطياتها المميزة، فالمئذنة ـ مثلاً ـ (هي التي أمست ـ بعد ـ نموذجاً احتذي في تشييد برج الأجراس النصراني، وبرج جيرالدا في إشبيلية، وهو واحد من أروع أبراج الكنائس في العالم المسيحي، إنما بناه في الأصل حكام مراكش الموحدون ليكون مئذنة

(١) نفسه ص ٣٢٤.

مسجد. وهناك أثر من المئذنة لا يخطئه المرء في بعض أبراج الكنائس الأوروبية الشهيرة كبرج بالاتزو فيتشيو Palazzo Vecchio في فلورنسة وبرج ديل كومون Torre del Commone في فيرونا. ونحن نجد صدى من أصداء المئذنة حتى في الأبراج الأنيقة التي شيدها المعماري السير كرستوفر رين Wren في بعض كنائس لندن)[١].

وغير المئذنة وحدات معمارية أخرى، ابتكرها المسلمون أو طوروها ثم قدموها للغير. ولاندو يسهب في الحديث عنها وضرب الأمثلة عليها. ولكن يكفي هنا أن نشير إلى بعضها مثل (الزمر المتعاقبة من الحجارة السوداء أو الحمراء والبيضاء) في الزخرفة المعمارية (والأقواس المسننة) و(الأقواس الرحيبة المستدقة المعروفة عادة بالأقواس التيودورية Tudor) و(الأبراج المزدانة بالزخارف المتشابكة Troaceried) و(النقوش الخطية لزخرفة المباني).. إلى آخره.

ويخلص لاندو إلى القول (.. بأن قبة الصخرة، وحمراء غرناطة، ومساجد مصر وفارس وتركية التي لاتحصى، هي شواهد باقية على إلهام فني ليس أدنى من الإلهام الذي أوحى بالأكروبوليس والكاتدرائيات بأية حال)[٢].

٤

وهو لا يغفل إبداعية الخط العربي والمساحة الواسعة التي غطاها في الحياة الفنية الإسلامية بتعاشقه مع فن الزخرفة العربي.

(ذلك النظم المعقد للأشكال الهندسية والعناصر النباتية المكيفة وفقاً لطراز بعينه والخطوط العربية، النظم الذي انتهى إلى أن يصبح بمثابة (دمغة

(١) نفسه ص ٣٢٥.
(٢) نفسه ص ٣٢٦.

المصوغات) بالنسبة إلى الفن الإسلامي، والذي أنفق في سبيله قدر ضخم من عبقرية الإسلام الفنية)[١].

ويوغل لاندو في استنطاق الشحنات الفنية التي يمتلكها الحرف العربي والتي أهلته لكي يلعب دوره الواسع ذاك (فالسمة الزخرفية القوية التي تغلب على حروف الأبجدية العربية، المنظومة في كلمات، تتيح فرصة رائعة للوفاء بأغراض (فن الزخرفة العربي). والواقع أن هذا الخط يشكل واحداً من خصائص فن الزخرفة العربي البارزة)، ليس هذا فحسب، بل إن (الحب والبراعة الجليين اللذين كثيراً ما رسمت بهما هذه الحروف أو نقشت إنما يظهران عمق الشعور الذي باشر به المسلم عموماً، والفنان بشكل خاص، مهمة إخراج كلمة الله في صورتها المنظورة. فهذه النقوش هي في العادة ذات صفة دينية. إن الكلمة أو الـ logos سواء في الإسلام أو في إنجيل يوحنا، أو في الفلسفة المسيحية المتأخرة، قد اعتبرت قوة الله الفاعلة المبدعة، لقد كانت قوة الله المحيية التي نفخت الحياة في ما كان من قبل عدماً)[٢].

وهو يستنتج أن (العنصرين اللذين يشكلان المحتوى الرئيسي لفن الزخرفة العربي ـ النمط والكلمة، الشكل والمعنى ـ يفيدان على التعاقب مبدأ الحقيقة المادية ومبدأ الحياة، وبكلمة أخرى مبدأ الوجود كما يراه الله .. وهكذا يصبح هذا الفن رمزاً حقيقياً لموقف صاحبه من الله ومن العالم الذي يحيا فيه)[٣].

شيء آخر يريد روم لاندو أم يقوله وهو يتحدث عن فن الزخرفة والخط.. ذلك الإيقاع المتوحد في حضارة الإسلام بين الفنان والمفكر

(١) نفسه ص ٣٢٨.
(٢) نفسه ص ٣٣٠ـ٣٣١.
(٣) نفسه ص ٣٣١.

والعالم.. ذلك العشق للتناغم والتناسق.. وذلك الولوع بالنظام (إن الفنان المسلم شارك المفكر والعالم المسلمين ولوعهما بالنظام والجدولة tabulation والتناغم. فقد التمس الفلاسفة كما نعلم تفسيرات عقلانية لخلق الله الكون، ولم تكن قلوبهم لتطمئن إلا إذا أظهرت تفسيراتهم منطق التناغم الكامل. أما الرياضيون وعلماء الفلك فالتمسوا أكمل شكل من أشكال التناغم، أعني المعادلة الرياضية، وبطريقة مماثلة ابتهج الفنان المسلم بتنسيق التصاميم والأنماط التي كانت صفتها الهندسية الطاغية تساعد بصورة رائعة على (النظم) المتناغم)[١].

ولم تكن لذّة الإبداع مقصورة على الفنان المسلم وحده، بل كان يشاركه في ذلك (كثير من المسلمين في ابتهاجهم بتصميم الزخارف العربية حتى ولو عدموا براعته) فالمطامح الروحية للمبدع والمتلقي واحدة، والأخير يستطيع أن يرى في هذه الأعمال بوضوح (المنطق والجمال اللذين ينبثقان عادة كلما حاول امرؤ أن يترجم روح دينه وحضارته الأشد عمقاً وإيغالاً في الباطن وينقلها إلى صورتها المنظورة)[٢].

لكن هذا لا يعني، كما يرى روم لاندو، أن (المجال المنظور) هو المثل الأعلى الإسلامي، كما هو الحال لدى الإغريق.. فهناك ماهو أشمل وأبعد وأعلى بكثير: (الله في كماله) (يعني الله سبحانه في جميع مظاهره على اختلافها والنجوم والسموات والأرض والطبيعة كلها) وهكذا (فالمثل الأعلى الإسلامي هو اللامتناهي) ليس فقط في المكان ولكن في الزمان أيضاً. لقد كان الكون عند المسلمين (مظهراً حياً، وبالتالي متغيراً، لإبداعية الله. إنه لم يكن (كينونة) ولكن (صيرورة) أزلية)[٣].

(١) نفسه ص ٣٣٢.
(٢) نفسه ص ٣٣٢.
(٣) انظر الصفحات ٢٤٩ـ٢٥١ من المرجع السابق.

٥

وهذا البعد الحركي في مكان خلق الله وزمانه. هذا التمخض الدائم لإرادة الله . . هذا التدفق الأبدي لإبداعيته، هو الذي يتحتم على الفنان المسلم المعاصر أن يتشبث به، أن يتأمله طويلاً، وأن يستمد منه، كما استمد الأجداد الكثير من القيم والتعاليم. هنا ـ مثلاً ـ في مجال الفن حيث لايكون للمنظور الساكن وحده الحكم الفصل، وحيث تتفتح أمام وعي الفنان لهذا المبدأ الخطير آفاق شاسعة، وتمتد إزاءه أرضية واعدة بالعطاء.

إن الأخذ عن الغرب الحديث جائز، بل هو ضرورة فنية وحضارية، ولكن الانصهار فيه. . التلاشي في رؤيته الفنية للكون والحياة والإنسان، أمر مرفوض، مادام أن الفنان المسلم يمتلك ـ ابتداء رؤيته المميزة، وجذوره الموغلة، وخصوصيته الغنية بالإنجاز والعطاء. . إن هذا الانصهار أو التلاشي هو نوع من الانتحار الإبداعي إذا جازت التسمية. . نوع من التفريط بالذات والرؤية والتاريخ، والارتماء بسهولة في أحضان (الغرباء) وهو موقف لايرتاح إليه حتى هؤلاء الغرباء أنفسهم الذين يتطلعون لمن يقدم لهم شيئاً جديداً أصيلاً. . شيئاً من معطياته المتميزة وليس تكراراً منسوخاً عما أبدعوه هم. .

وإن المرء ليلمس (نبرة) قريبة من هذه في ختام كتاب لاندو يتحتم علينا جميعاً أن نتعلم منها. . إن الفنانين المسلمين (. . من باكستان ومصر إلى مراكش يرسمون اليوم لوحاتهم الزيتية في أسلوب (غربي)، والنحاتون المسلمون ينتجون اليوم تماثيل نصفية، وتماثيل نسوة عاريات وما إليها. والمتمتعون منهم بمواهب حسنة تشربوا المزاج الغربي في سهولة ويسر وأبدعوا بعض الأعمال الممتازة، ومع ذلك فإن هذه الأعمال قليلة الشأن إذا ما قورنت بالآثار التي أبدعها خير زملائهم الغربيين)[١].

(١) نفسه ص ٣٤٨ـ٣٤٩.

ليس فنانو الإسلام المعاصرون جميعاً، إذا أردنا الحق، ولكن معظمهم اختاروا هذا الطريق فلا هم أبدعوا شيئاً متميزاً، ولاهم كسبوا إعجاب أساتذتهم الغربيين وتقديرهم.

وبدلاً من ذلك لابد من التجذر، ليس في التاريخ أو في إبداع الأسلاف، ولكن في الرؤية الإسلامية التي يمكنها أن تمنح كل عصر فنها المأمول.

ومن أجل ألا يتوهم أحد أن روم لاندو يدعو إلى (اجترار الأنماط الفنية للأسلاف) فإنه ينادي بالتجديد، ويجد في نزوع الفنانين المسلمين (إلى الأخذ بأشكال التعبير الجديدة) برهاناً على حيويتهم. ذلك أن تبادل الخبرات بين الشرق والغرب، أو بين الحضارات بشكل أكثر شمولاً، إنما هو أمر محتوم ليس في مجال الفن وحده بل في كل مجال.. إنما يتحتم أن يمضي هذا التبادل بصيغ مشروطة من التريث والتمعن والانتقاء والهضم والتمثل، من أجل حماية الشخصية الثقافية من الذوبان والتلاشي، أو بعبارة أكثر إثارة: منعها من الانتحار.

ومن عجب أن مفكراً غربياً يحاول أن يعلمنا هذا. بينما نجد حشوداً من المسلمين أنفسهم تحاول أن تتجاهل هذه (الحقيقة) وأن تسوق نفسها بالفعل إلى البوار!

إنها ـ كما يسميها الرجل ـ (لحظة الأثر الأول وموسم التجربة)، وهي لحظة متوقعة كلما التقت حضارتان تحاول إحداهما أن تحتوي الأخرى.. ولكن الهزة العنيفة يجب ألا تفقدنا التوازن وأن نظل متشبثين بوعينا الكامل إزاء التحدي، وأن يكون هناك في صميم التبادل وكما يقول روم لاندو (النبذ، والقبول المشروط، والتكامل) وهذا لن يأتي بسرعة (فعملية التوفيق بين المفاهيم والتقنيات الجديدة وبين الفكرات والبراعات الموروثة لابد أن تكون عملية طويلة الأمد)(١).

(١) نفسه ص ٣٤٩.

وعلى ذلك فإنه ليس ثمة سوى اثنتين: التلاشي الثقافي وانعدام الوزن، أو التحصن بالذات من خلال التزام صارم وصادق وعميق برؤانا وقناعاتنا العقيدية.. هنالك حيث يتحقق الحضور الحق في ساحات العالم المعاصر.. حيث يمكن أن نعطي هذا العالم شيئاً جديداً متميزاً أصيلاً.. وحيث ـ وهو الأمل المرتجى ـ نكون في مجال الفن والأدب، كما يتحتم أن نكون في سائر المجالات، (شاهدين) على العصر كما أراد لنا الله ورسوله أن نكون..




الجامع منطلقاً ومصباً

(إن الجامع الذي تكاد حجارته نفسها تصلي إنما هو مركز إشعاع لجميع فعاليات الأمة الإسلامية، هو نقطة الالتقاء لجميع فنونها..)

غارودي: وعود الإسلام

١

إن عبارة غارودي المعروفة من أن (كل الفنون في البلاد الإسلامية تؤدي إلى المسجد، والمسجد إلى الصلاة!)[١]؛ تغري بالوقوف قليلاً للتحدث عن موقع المسجد على خارطة الفن الإسلامي وعن العلاقة التأثيرية المتبادلة بين المسجد وبين هذا الفن، حتى إذا ماتضح للمتتبع قوة هذه العلاقة، وتبينت المساحة الواسعة التي يشغلها المسجد على الخارطة، امتلك القناعة التي دفعت مفكراً كغارودي إلى مقولته تلك التي لا يمكن أن تكون ـ بحال ـ ضرباً من الإنشاء على غير هدي الوقائع والمعطيات.

وغارودي نفسه يعود في كتابه المعروف (وعود الإسلام)[٢] لكي يؤكد المقولة نفسها ويزيدها إيضاحاً (أن الجامع)، الذي تكاد حجارته نفسها

---

(١) في سبيل حوار الحضارات ص٧ (ترجمة د. عادل العوا، ط٢، منشورات عويدات، بيروت ـ ١٩٨٢).

(٢) (ترجمة ذوقان قرقوط، الوطن العربي، القاهرة ـ بيروت ـ ١٩٨٤).

تصلي ـ يقول الرجل ـ (إنما) هو مركز إشعاع لجميع فعاليات الأمة الإسلامية هو نقطة الالتقاء لجميع فنونها)[١].

المسجد إذاً هو المنطلق والمصب.. وما دمنا قد بدأنا المسألة من خلال المنظور الغربي؛ فلنواصل الطريق بالمنظور نفسه لتأكيد هذه (الموضوعة) التي طرحها غارودي.

فإذا تجاوزنا روم لاندو الذي عرضنا لرؤيته في صفحات سابقة؛ فإننا سنجد أنفسنا إزاء عدد آخر من المفكرين الغربيين الذين لامسوا الموضوع وقالوا كلمتهم فيه.

٢

جورج مارسيه تجذبه هذه العلاقة الحميمة بين المعمار الإسلامي وبين العقيدة التي صاغته.. فهو ليس فناً علمانياً يشق مجراه الخاص بعيداً عن الرؤية العقيدية.. إنه نتاجها الصرف.. وبصماتها مطبوعة في تكوينه وسطوحه ومنحنياته.. وهي ـ بعد ـ ليست عقيدة كالعقائد إنما هي تلك العقيدة التي تملك قدرتها المذهلة على التوغل في صميم الحياة.. النفاذ إلى جزئيات الممارسة اليومية.. التعاشق مع كل فعل أو نشاط.. إنها في قلب التشكل والصيرورة، بل إنها هي التشكل والصيرورة بعد إذ يتقبلها المسلم ويقتنع بصدقها.

فإذا كان ذلك كذلك فإن الممارسة الفنية ستكون هي الأخرى بمثابة فرصة عقيدية للتعبير الرؤيوي عن الكون والحياة والعالم والإنسان (وعلى أية حال ـ يقول مارسيه ـ يكاد لا يوجد في البلاد الإسلامية منشآت عامة أو

(١) وعود الإسلام ص ١٤٥.

خاصة لاتحمل طابع الدين. فلقد تغلغل الإسلام في الحياة البيتية، كما دخل حياة المجتمع وصاغت الطبائع التي نشرها شكل البيوت والنفوس)[١].

والعبارة الأخيرة ترسم بذكاء وبكلمات قلائل، واحدة من أشد المعطيات الإسلامية ثقلاً وحضوراً.. حقاً إن (الطبائع) التي أعاد الإسلام صياغتها على ضوء رؤيته المتميزة، أو بهذه الرؤية بتعبير أدق، قامت بدورها بإعادة تشكيل الحياة وفق هذه الرؤية.. ليست النفوس فقط هي التي تتغير ولكن صيغ الحياة المعيشة وأنماطها وأشكالها، تتغير بالضرورة عندما تكون العقيدة فاعلة مؤثرة إلى هذا الحد!

أكثر من هذا، إن الإسلام وقد حرم عبادة الأصنام بشكل قاطع، وسد الطريق على أية ممارسة فنية تقود إلى حافات الصنمية، فإن هذا التحريم ما لبث أن تحول إلى طاقة فنية إبداعية فعالة متساوقة مع التصور الجديد (هذا المنع الذي احتفظ ـ كما يقول مارسيه ـ بكل قوته في تزيينات العمارة الدينية ولوازم العبادة وأثر على تطور الفن الإسلامي بأسره)[٢].

ويعود مارسيه لكي يؤكد مرة أخرى على هذا التوغل العقيدي في نسيج الحياة الجديدة وتفاصيلها.. أما في دائرة الفن فإن بصمات العقيدة ستمتد لكي تطبع حتى تلك الفنون التي يسميها الغربيون ـ خطأ ـ (بالدنيوية) إذ ليس ثمة ماهو دنيوي وأخروي في معطيات أمة تنتمي لهذا الدين، (وهكذا فإن الإسلام وضع طابعه على إطار الحياة اليومية، وحتى عندما يكون الفن مطبقاً في أمور دنيوية فإن فن البلاد الإسلامية يبقى فناً مسلماً)[٣].

---

(١) الفن الإسلامي ص ١٥ (ترجمة د. عفيف بهنسي، منشورات وزارة الثقافة، دمشق - ١٩٦٨).

(٢) المرجع السابق ١٦ ـ ١٧.

(٣) نفسه ص ١٦ـ١٧.

٣

وبقدر ما يتعلق الأمر ـ إذاً ـ بالفن عامة، وبالفن المعماري بصفة خاصة، فإننا نجد أنفسنا ثانية إزاء مقولة غارودي آنفة الذكر حيث (كل الفنون تؤدي إلى المسجد والمسجد إلى الصلاة)، وحيث (تكاد حجارة الجامع نفسها تصلي). . وتلك صورة مرسومة أيضاً بكلمات قلائل لكنها تتحرك وتحكي وتقول الكثير. . ففي صلاة الحجارة التي ترتفع بها المساجد وتقوم المآذن والقباب والأعمدة والمحاريب، تأكيد للفكرة ذاتها. . هذا التعاشق الموغل المتشعب العميق بين العقيدة والممارسة. . بين التصور والفن. . بين مطالب الروح العليا وقدرات المادة على التشكل والاستجابة. . فماذا يقال إذاً عن عقيدة مؤثرة قدرت حتى على تطويع الحجارة وجعلها تقول. . تنحني. . وتصلي؟!

من أجل ذلك، يقول جاك ريسلر، وهو يرى ويسمع إيقاع العقيدة في المعمار، وهو الإيقاع نفسه الذي يرى ويسمع في كل ركن وحنية من أركان الحياة الإسلامية الحقة وحياتها: (في المساجد ينبض قلب الإسلام. . وفي أرجائه يحس المرء إحساساً حياً أنه بحضرة الله . الحق إنه لا شيء في المسجد إلا البساطة والجمال والتجانس)[١].

وهكذا نرجع كرة أخرى إلى غارودي الذي يمد ـ من خلال معايشته للفن الإسلامي وليس دراسته من بعيد ـ نطاق هذا الإيقاع المتصادي العميق المتبادل بين الإسلام وفنونه كافة (لا مندوحة لي ـ يقول ـ من أن أشهد بتجربتي الشخصية: ذلك أنني انطلاقاً من تأمل فنون الإسلام ومساجده إنما شرعت أفهم العقيدة الإسلامية بتأكيدها الجذري على التعالي. .)[٢].

---

(١) الحضارة العربية ص ٣٦ (ترجمة غنيم عبدوان، الدار المصرية، القاهرة ـ بدون تاريخ).

(٢) في سبيل حوار الحضارات ص ٧.

تلك إذاً واحدة من أشد قيم الإسلام ثقلاً وأهمية وحضوراً: التعالي.. إنها رحلة الصعود للمسلم الفرد وللأمة الإسلامية إلى الأعالي.. إلى الله جل في علاه، عبر محطات: الإسلام.. الإيمان.. التقوى.. والإحسان.. هنالك حيث يقف الإنسان قبالة الله!

إنها حركة الخروج بالناس من ضيق الدنيا إلى سعتها، كما عبر الأجداد أنفسهم وهم يصعدون في المراقي..

هاهنا في الفن الذي يعبر عن هذا التوق للصعود.. في المسجد الذي ترتفع حجارته وأعمدته وخطوطه ومآذنه، مشيرة إلى فوق.. آخذة بأيدي المؤمنين إلى ماهو أعلى وأرحب من ضيق الأرض وثقلها وكثافتها.. هاهنا يمكن القول، مع غارودي، ومن زاوية مغايرة.. بأنه إذا كانت كل الفنون تؤدي إلى المسجد والمسجد إلى الصلاة، فإن الصلوات هي التي تبني المساجد وتشكلها.. وهذه بدورها تصب في بحر الفن الإسلامي فتزيده غنى وعطاء.. إنها حركة متبادلة، ما دام أن المسألة في نهاية الأمر وبدئه: مطلب كبير تطرحه العقيدة، واستجابة فذة للفنان الذي صنعته هذه العقيدة.. وغارودي يستمد تحليله من (لقطته) المزدوجة التي عرفت كيف تنتقل بالكاميرا من اليمين إلى اليسار ومن اليسار إلى اليمين!

٤

بمرور الأيام، وانسياح الإسلام في الزمن والمكان.. هل ثمة تغيير أو تبدل ما طرأ على الفكرة في جوهرها الأساسي؟ بعبارة أخرى هل بقي المسجد، كتعبير فني، مرتبطاً بالتصور العقيدي الذي صاغه وشكله أول مرة، متوحداً في إيقاعه وخيوط هذا التصور ونسيجه رغم متغيرات الزمن والمكان؟

فيليب حتي يجيب عن السؤال، مغنياً بإجابته هذه، العلاقة الصميمة، مؤكداً ما سبق وإن قاله غارودي ولاندو ومارسيه وريسلر (ففيما كان بناء

المساجد ينتشر شرقاً حتى بلغ الصين وغرباً حتى وصل الأندلس، كان نمط البناء يتأثر بعناصر محلية من غير أن تتبدل خطته الأساسية تبدلاً يذكر. وبما كان المسجد مكاناً للعبادة فإن بناءه عموماً ظل معبراً عن الإسلام تعبيراً عظيماً. وأما في أثناء تطوره في التاريخ فإنه كان صورة مصغرة لتطور الثقافة الإسلامية: تلك الثقافة التي كان المسجد تعبيراً صحيحاً عنها ـ فيما يتعلق بالأمم المختلفة ـ إذ هو يمثل بصورة ملموسة ذلك التفاعل بين الإسلام وبين جيرانه..)[1].

فهي إذاً حضارة الوحدة والتنوع كما يسميها فون غرونباوم في الكتاب الذي أشرف على تحريره، والذي أسهم فيه عدد كبير من المستشرقين ومؤرخي الفن.

إنما تكمن كلمة السر في أصالة الإسلام نفسه وديناميكيته.. هذا الذي ينطوي دائماً على مقوماته الأبدية التي لاتخضع لرياح التشريق والتغريب ولاتنحني لمتغيرات الزمن والمكان.. ولكنه في الوقت نفسه ينفتح بأقصى مدى على معطيات الأمم والجماعات والشعوب فيأخذ منها ما يراه ملائماً، قديراً على التوحد مع الأصول نفسها.. ويمنح هذه الجماعات الفرصة لكي تعبر عن ذواتها المتغايرة ولكن في دائرة الإسلام ومن خلاله.. وحينذاك يكون هذا التقابل الفذ بين الخاص والعام، وتكون ثقافة الإسلام، بل حضارته عموماً، حضارة الوحدة والتنوع.. وهكذا أيضاً تباين تشكيل المساجد مابين بخارى وإشبيلية، مروراً بأصبهان وبغداد ودمشق والقاهرة والقيروان.. لكنها ظلت فيما وراء هذا التباين، ذي التأثيرات المحلية والخصوصيات، تحمل إيقاعها الواحد.. تطلعها للسماء.. ونزوعها للأعالي تتشكل من حجارة تمارس هي نفسها الصلاة مع المصلين!

وهكذا فإن (المؤمن ذا الاتجاه الروحي ـ يقول حتى ـ لا يقلقه ذلك التطور) الذي شهده المسجد لأن التعبير النهائي ظل هو التعبير، فالمسلم

(١) الإسلام منهج حياة ص ٣٠٦ ـ ٣٠٧ (تعريب د. عمر فروخ، دار العلم للملايين، بيروت ـ ١٩٧٢.

(مايكاد يدخل الصحن الذي ينكشف للسماء والذي تحيط به الأروقة، حتى يجد في نفسه ميلاً شديداً إلى الانعتاق من البيئة المادية التي حوله، ثم نزوعاً في الوقت نفسه إلى السمو نحو الملأ الأعلى. وهذه المئذنة الطويلة الرشيقة أشبه بالأصبع التي تنتصب مشيرة إلى السماء. وأما في جوف المسجد فإن القبة المتلألئة بالمصابيح تبدو وكأنها صورة منقولة عن قبة السماء. وكذلك المحراب المزخرف بالأشكال والأغصان والمزين بالآيات الكريمة، فإنه يوجه القلب إلى مصدر الهدى والإيمان. والأعمدة التي تتوالى في صفوف لا تكاد العين أن ترى آخرها توحي بأنها لا تتناهى. وهؤلاء المصلون حولك (معاً أو فرادى في كل مكان في المسجد) يولدون في النفس شعوراً بمشاركة في أخوة تسع العالم كله)[١].

ليس التوق للعلا فحسب، ولكنه الامتداد صوب اللانهاية.. الانتشار في الآفاق كذلك.. فهي إذاً الحركة الثنائية التي جاء بها هذا الدين لكي يحمل بها الإنسان إلى فوق وإلى الآفاق.. إلى الله وإلى العالم.. وتلك هي الوظيفة الفنية الصعبة التي اجتاز المسجد التعبير عنها بنجاح!

٥

أما بروفنسال فإنه يلمح خصائص أخرى وهو يعاين المسجد في بلاد الأندلس. إن (الموحدين) الذين يسميهم (البناة العظام) خلفوا في إشبيلية (الجيرالدا) أو (البرج الذهبي) (وكل آثارهم ضخمة توحي بالجلال، شيدت على نحو رائع ومتناسق. إنها عبوس، عارية من الزخرف، تتأفّف من عبارات المديح لأي أمير، ولا تقبل إلا برقم مناسبة تمتد عرضانياً على شكل أفاريز قرآنية)[٢].

---

(١) المرجع السابق ص ٣٠٦ـ٣٠٨.

(٢) حضارة العرب في الأندلس ص ٢٤ (ترجمة ذوقان فرقوط، دار مكتبة الحياة، بيروت ـ بدون تاريخ).

وما كان للمسجد أبداً أن تتقبل حجارته، وهي تصلي لله، مديحاً وتعظيماً لهذا السلطان أو الملك أو الأمير أو ذاك، إنها تعلو على المديح لحكام يجيئون، وآخرين يذهبون، فلا دوام إلا لله الذي أقيمت المساجد له وحده وأمر بناتها ألا يدعو معه أحداً..

إنها باحة التحدث مع الله ، وتنفيذ أمره، ورفع الحاجة إليه وحده، وهي من ثم مفتوحة إلى المدى، بالمفهوم المادي والمفهوم الروحي على السواء.. فليس ثمة شيء في المسجد يصد المسلم عن الذهاب مباشرة إلى الله . .

إن هذا المعنى بالذات هو ما يشد انتباه عدد من الغربيين الذين يجدون بين المسجد وبين الأبنية التعبدية للأديان الأخرى فارقاً كبيراً. فالتكييف المعماري بين هذين النمطين من المؤسسات يقود كلاً منهما لأداء وظيفة تختلف عن الأخرى في الروح، والأداء، والهدف الأخير. (إن الجامع يستجيب بطبيعة بنيته نفسها لوظيفته، فهو لا يشبه الكنيسة المسيحية، ولا المعبد اليوناني، إذ إنه ليس مثوى يحتوي على رفات القديسين (فالكعبة هي مكعب من الحجر لا يحتوي على شيء)، وهو ليس إطاراً من الزخرف لاحتفال ديني. وعلى عكس المعبد اليوناني أو البازيليك المسيحية، فإن الجامع يمتد عرضانياً لكي يتيح لأكبر عدد ممكن من المؤمنين الصلاة بمواجهة القبلة والمحراب)(١).

فهو إذاً التجرد المطلق لله وحده، والانفساح العملي لاستيعاب حشود المصلين، ومنح الفرصة للعقل والقلب والروح كي تمارس مهمتها دون أن تصدها عوائق مادية وبشرية، وتسرقها بهارج ومراسم وأصوات تجيء من خارج الذات المتأملة المستغرقة، لا من الأعماق.

(١) وعود الإسلام ص ١٤٥.

ولنستمع إلى هذا الشاب الدانيماركي الذي أسلم أخيراً وتسمى بعلي يول وهو يقول (عندما وقفت في المساجد الرائعة في إسطنبول، دمشق، القدس، القاهرة، الجزائر، طنجة، وفاس، وغيرها من المدن، أحسست بشعور قوي بمدى الرفعة التي يحققها الإسلام للبشر دون الاستعانة بأي زخارف أو صور أو تماثيل أو موسيقا أو مراسم أو تراتيل أو وساطات. فالمسجد عبارة عن مكان التأمل الهادئ وإنكار الذات أمام الحقيقة الأولى وهي الله الواحد. . والمسلم لا يقبل وساطة أي إنسان بينه وبين ربه مهما كان ذلك الإنسان)(١).

لكن ما من أحد كالباحثة الألمانية المعاصرة زيغريد هونكه صاحبة كتاب (شمس الله تسطع على الغرب)، وقفت عند هذه المسألة فأطالت الوقوف. إنها تبدأ بواحدة من المقولات الحاسمة وهي (أن المسجد لم يكن تقليداً للكنيسة بالمرة، حتى ولو ارتفعت سقوفه فوق عمد كانت يوماً تحمل سقف كنيسة)(٢). وبهذا تقطع الطريق على إحدى الشبهات التي لفقها عدد من دارسي الفن الغربيين (وهذه مسألة سنعود إليها بعد قليل).

والسبب جلي واضح لا يحتمل لجاجة أو مداورة أو إنكاراً. . إن (مفهوم المسجد يختلف عند المسلمين تمام الاختلاف منذ البداية عن مفهوم المسيحيين للكنيسة. فليس المسجد بيت الله المقدس الذي يتقرب فيه المؤمن من الله عن طريق وساطة الكاهن. فمن قبيل التبرك أصبح بناء الكنيسة يرمز حرفياً، وليس معنوياً، إلى مملكة السماء التي يحكمها المسيح (عليه السلام) وإلى البيت المقدس الذي هبط من السماء إلى

---

(١) عرفات كامل العشي: رجال ونساء أسلموا ١٢٨/٤ (دار القلم الكويت ـ ١٩٧٣ ـ ١٩٨٣).

(٢) شمس العرب تسطع على الغرب: أثر الحضارة العربية في أوربا (في الأصل: شمس الله تسطع على الغرب) ص ٤٧٧ (ترجمة فاروق بيضون وكمال الدسوقي، المكتب التجاري، بيروت ـ ١٩٦٤).

الأرض. وظلت الكنيسة تحمل هذا المعنى على مر العصور.. أما المسجد فقد تحرر من تلك الأفكار، وكان هدفه بسيطاً واقعياً. فالعالم كله مسجد كبير بني لله.. ولم يفرض الإسلام على المسلم ضرورة الصلاة في مسجد أو معبد. وعبادته ليست مرتبطة بوجود كاهن مبارك يمثل دور الوسيط بينه وبين ربه. فكل إنسان في نظره عبد لله قادر على أن يؤم المصلين في المسجد.. فالجامع هو الذي يجمع المسلمين. وهو ليس بالمكان الخاص الذي يرتفع ببركاته وقدسيته كالكنيسة، على بقية منازل الناس ومساكنهم.. والصلاة للجميع على قدم المساواة.. والكل سواسية كأسنان المشط. وقد كان هذا الأساس الديمقراطي للإسلام هو الذي جعل المساجد تتسع ولا ترتفع لتضم مزيداً من الأروقة للمؤمنين المتساوين في الحقوق والواجبات..)[١].

فالمسجد إذاً بمواصفاته هذه لايمكن أن يكون تقليداً أو امتداداً لأي بناء ديني تعبدي سابق عليه، وهذا التميز يرد تلك الشبهة التي تمتد بجذورها إلى البدايات، حتى (لقد قيل ـ مثلاً ـ بأن محمداً ﷺ حين بنى مسجد المدينة بناه على شكل كنيس اليهود)[٢]، لكن المؤرخ البريطاني المعاصر مونتغمري وات يرد الشبهة، كما فعلت هونكه الألمانية من قبله فيقول (لدينا أسباب وجيهة تدعو للشك في أن يكون (المسجد) تقليداً لأي بناء ديني)[٣].

إنه (الطابع الخاص) الذي يقول غوستاف لوبون: إن العرب المسلمين (طبعوه على فن العمارة وسائر الفنون والذي يبدو في آثارهم أول وهلة)[٤].

---

(١) المرجع السابق ص ٤٧٧ ـ ٤٧٩.

(٢) مونتغمري وات: محمد في المدينة ص ٣٠٤ (تعريب شعبان بركات، المكتبة العصرية، صيدا ـ بيروت ـ بدون تاريخ).

(٣) المرجع السابق ص ٣٠٤.

(٤) حضارة العرب ص ٦٠٦ (ترجمة عادل زعيتر، ط٣، دار إحياء الكتب العربية، القاهرة ـ ١٩٥٦).

ليس هذا فحسب، بل إن المسجد، بتميزه هذا، مارس تأثيره على العمارة الغربية بدءاً بالأندلس وانتهاء بأوربا الغربية كلها.. إن معماريّي المسلمين، يقول بروفنسال، إنما هم (دليل رائع خالد على مر العصور، على قوة أثر الغرب الإسلامي في إسبانيا العصور الوسطى، وعلى مركز الصدارة الذي عرفت الثقافة الأندلسية كيف تحافظ عليه)(١). وإنه (لولا مسجد قرطبة لما شيدت كاتدرائية (بوي) بالذات في قلب فرنسا على النحو الذي شيدت به)(٢). ولقد سبق وأن مرت بنا تلك الاقتباسات العديدة التي استعارها الغربيون عن المسجد والتي أشار إليها روم لاندو بإسهاب(٣).

وتلك هي واحدة من سنن الحضارة ونواميسها: فالأمة التي تتميز لا تكسب إعجاب وتقدير الأمم الأخرى فحسب، بل إنها لتؤثر فيهم وتدفعهم دفعاً إلى الاقتباس منها والأخذ عنها.

ولقد كان المسجد واحداً من نقاط التميز الروحي والتألق الثقافي على السواء في حضارة عرفت كيف ترفع شعارها الخاص وتتحقق به ﴿صِبْغَةَ ٱللَّهِ وَمَنْ أَحْسَنُ مِنَ ٱللَّهِ صِبْغَةً﴾(٤).



(١) حضارة العرب في الأندلس ص ٢٤.
(٢) كلود كاهن: تاريخ العرب والشعوب الإسلامية ١/ ٤٠٥ ـ ٤٠٦ (ترجمة د. بدر الدين قاسم، دار الحقيقة، بيروت ـ ١٩٧٢).
(٣) انظر الإسلام والغرب ص ٣٢٥ ـ ٣٢٦ (ترجمة منير البعلبكي، ط٢، دار العلم للملايين، بيروت ـ ١٩٧٧).
(٤) سورة البقرة الآية ١٣٨.

الانبثاق العقيدي

(لقد تغلغل الإسلام في الحياة البيتية كما دخل حياة المجتمع وصاغت الطبائع التي نشرها شكل البيوت والنفوس)

مارسيه: الفن الإسلامي

يناقش غارودي في الفصل الذي خصصه للفن الإسلامي من كتابه (وعود الإسلام)[١] عدداً من المسائل الأساسية، وهو ينطلق من العنوان الذي وضعه للفصل المذكور (جميع الفنون تصب في الجامع والجامع يحمل على الصلاة) والذي سبق وأن ألمحنا إليه في المقال السابق[٢].

الانبثاق العقيدي للفن الإسلامي.. تلك هي القاعدة التي يقيم عليها غارودي معطيات فصله، وهو في هذا يلتقي مع عدد من النقاد والدارسين الغربيين الذين استمعنا إلى بعضهم في المقالين السابقين[٣]، كما أنه يلتقي معهم في تأكيد أصالة الفن الإسلامي، والرفض الذي يبلغ حد السخرية لمقولة أن هذا الفن هو استنساخ عن الغير!

سنقف بعض الوقت عند هاتين المسألتين قبل أن نمضي لنتفحص الخصائص التي يلمحها الرجل في الفن الإسلامي، والتي تمثل ـ بحق ـ إضافة خصبة لما قاله غيره من الدارسين الذين أشرنا إليهم.

---

(١) ترجمة د. ذوقان فرقوط، الوطن العربي، القاهرة ـ بيروت ـ ١٩٨٤ عن الأصل الفرنسي Promesses De L'islam.

(٢) (الجامع منطلقاً ومصباً).

(٣) (البحث عن آفاق جديدة) و(الجامع منطلقاً ومصباً).

١

يمكن أن تكون عبارة أوليغ غرابار Oleg Crabar التي يستشهد بها غارودي، حجر الزاوية لهذا الترابط الحميم بين الإسلام والفن الذي أبدع في بيئته، إنه (نقل بصري لرؤية العقيدة الإسلامية الكونية)[١].

وإذا كان الشاعر والأديب المسلم عموماً، قد تأخر بعض الشيء في التحقق بهذا الانبثاق الرؤيوي، فإن الفنان ـ أغلب الظن ـ قد سبقه في ذلك فكتب بالحجارة وعليها نبض عقيدته التي تخفق في عقله ووجدانه.. رسم بالمنظور هاجسه الذي يضطرب في الأعماق.. حقاً إن عبارة غرابار ـ على إيجازها ـ لتعني الكثير مما يمكن أن يقال هاهنا.

ماذا يقول غارودي عن هذا الانبثاق الرؤيوي، أو الالتحام العقيدي بين الفن والفنان؟.

(إن نظرة واحدة، وإن كانت سطحية، على الشواهد الكبرى للفن الإسلامي في العالم، تكشف عمق وحدته وأصالته. فأياً ما كان الحيز الجغرافي المقام فيه الأثر، أو غايته، فإننا نحس بأننا نعيش فيه التجربة الروحية نفسها. فبالنسبة لي ـ يقول الرجل ـ كان ينتابني دائماً الإحساس بأن كل ذلك: من الجامع الكبير في قرطبة إلى فسيفساء المساجد في تلمسان، والى جامع القرويين في فاس أو جامع ابن طولون في القاهرة وبين مساجد إسطنبول العملاقة، والقباب البصيلية في مساجد أصفهان الساحرة كجنات الفردوس، أو المئذنة القاتمة الحلزونية في سامراء، ومن ضريح تيمورلنك إلى قبر تاج المتلألئ في الهند، ومن قصور الحمراء في غرناطة إلى قصور

(١) وعود الإسلام ص ١٥٣ عن المؤلف لغرابار بعنوان:
L'Albambra , Formes et Valeurs , Madride, Alianza Editorial 1980

علي قبو وشاهل سوطون في أصفهان، قد بناه نفس الإنسان وتلبية لنداء الإله نفسه. فإن الفن الإسلامي يعبر عن رؤية للعالم توحي له في آن واحد بغايته وبموضوعاته، إفصاحاته التشكيلية، ووسائله التقنية)[١].

وهكذا فإنه لا الزمان ولا المكان، على امتداديهما وتغايرهما، بقادرين على أن يفكا الارتباط بين القطبين: الفن الإسلامي والعقيدة التي صاغته. ذلك أن الإنسان المسلم هو نفسه في كل زمان ومكان، ونداء الله الواحد هو النداء، وهكذا أيضاً يتعاشق الشكل والموضوع لكي يعبرا عن رؤية هذا المسلم المتفردة للعالم، ويسمعا البشرية ذلك النداء.

إن الجامع مثلاً الذي (تكاد حجارته نفسها تصلي) والذي هو (مركز إشعاع لجميع فعاليات الأمة الإسلامية)، كما أنه منطلق عبادتها المركزية المتمثلة بالصلاة، هو في الوقت نفسه (نقطة الالتقاء لجميع الفنون)[٢]، أفلا يدل هذا، ومنذ اللحظة الأولى، على ذلك الارتباط الحميم بين الفن والعقيدة؟ الفن في ضروراته (الوظيفية) وتعبيره الرؤيوي وجمالياته على السواء؟: (الفناء حيث يمكن التطهر بالوضوء. إفريز أو أروقة مقنطرة ظليلة للاحتماء من حرارة الشمس، وبخاصة تلك المشكاة الصغيرة ـ المحراب ـ الذي يحدد للمؤمنين الاتجاه إلى الكعبة، قبلة المصلين، التي يصطف بمواجهتها المؤمنون للصلاة، هي مقطع إحدى الحلقات، التي تحيط بمدار مشترك بالكعبة حتى أقصى حدود العالم. وتوجه الجامع نفسه يعيّن في آن واحد مركز الكون ويجسم وحدة الأمة العالمية للإسلام)[٣].

إن غارودي هاهنا يسلط ما يمكن اعتباره (نظرة الطائر) View of bird على (جوامع) المسلمين في العالم، وعلى مايجري في باحاتها: إنها

(١) وعود الإسلام ص ١٤٤ ـ ١٤٥.

(٢) نفسه ص ١٤٥.

(٣) نفسه ص ١٤٥.

الحلقات البشرية المتوجهة صوب المركز، والمنداحة حتى أقاصي العالم.. من يشد أنظارها إلى هناك، ويضبط حركتها الدائرة المنفتحة لكي تضم البشرية، غير العقيدة التي تأسرها والفن الذي يلبي مطالب هذه العقيدة؟

هل يقتصر الأمر على الجامع؟

أبداً.. فإن الإيقاع نفسه يمتد لكي يشمل كل ممارسة فنية وكل أداة يتعامل معها الفنان، فليس ثمة ما هو دنيوي أو أخروي في عقيدة الإسلام (وهي مسألة سنرجع إليها فيما بعد)، وما دام الأمر كذلك (فإن هذا التغيير في مواقع البواعث نفسها من الهندسة إلى الزخرفة أو الخط، وتكرارها الإيقاعي ينتشر في أكثر المواد تنوعاً: في الحجر أو الموزاييك، في النحاس أو الفولاذ، في القماش أو الجلد. فنظرة التقوى تعثر على أثر الله نفسه في أبعد الميادين عن مركز العبادة: في مجموعات الرسوم المتناسقة في المؤلفات العلمية أو الملحمية الإنسانية، كما هي الحال في المنمنمات الفارسية أو التركية، على سبيل المثال، لتزيين أبحاث في علم النجوم أو في علم النبات أو في علم الحيوان بالرسوم.. فهذا الفن الجمالي لا يتضح مطلقاً بالرفض أو بالحيل، كالانشغال بالـ (التفاف حول محذورات القرآن والحديث) وإنما بالتعبير عن رؤية للعالم تنبع من عقيدة الإسلام الأساسية)[١].

إننا نتذكر هنا ما قاله روم لاندو: فإن تحذيرات القرآن والسنة أتاحت للفنان المسلم، بتحديها المناسب، فرصاً أكثر غنى للإبداع.. إن غارودي هنا يضيء الجانب الآخر من المسألة: فهذا الفنان المسلم الذي لم يحاول، ابتداء، أن يهرب، لم يسع في الوقت نفسه إلى الالتفاف أو التحايل للتعبير عن طاقته الإبداعية، وإنما جعل من أعماله شاهداً على رؤيته الإيمانية للعالم

(١) نفسه ص ١٥٠ ـ ١٥١.

كما أراد لها الإسلام أن تكون (هذا التوحيد بين الإلهام الديني وفن جمال الأسلوب والتقنيات التي تبثها يخلع على هذا الفن سحره الخاص)[١].

وهو يستشهد على ذلك بمحاولتي إقحام لعناصر غريبة بالقوة على توحد هذا الفن وتألقه.. فماذا تكون النتيجة؟ لنستمع إليه: (هناك مثلان أخاذان بأثرهما على نحو خاص، أحدهما جامع قرطبة عندما شوهه شارلكان (شارل الخامس) عام ١٥٢٦م بتحويل جزء منه إلى كاتدرائية، والآخر هو الحمراء في غرناطة، حيث عمل هذا الجندي المرتزق نفسه على بناء قصر مظلم، غاية في السماجة يذكر فناؤه المركزي بأعمدته الرمادية، بقفص دائري، صالح لمبارزات الجلادين العمالقة، في وسط الحدائق والقصور الرشيقة في الحمراء)[٢].

ثمة ما يمكن أن نلتقطه هاهنا على المستوى الحضاري بين أمة حديثة عهد بالتحضر، يتصاوع عمالقتها في أقفاص دائرية مقفلة، كئيبة، رمادية اللون، وبين أمة تقيم قصورها الرشيقة وسط الحدائق التي لا يأسرها جدار.

مهما يكن من أمر فإننا حيثما تلفتنا وجدنا ذلك اللقاء بين الإيمان والممارسة، بين الرؤية والفن.. ذلك الانبثاق العقيدي في إبداعات الفنان، وذلك (الحضور الدائم للعنصر الإلهي) في لازمات خطية تتكرر (بألف لون) وفي (الذكر الدائم المستمر للجنة) وفق (المجموعة اللامتناهية من الأشكال الرمزية التي نتوضح بها الإيقاعات الجوهرية للكون)[٣].

إن الفن الإسلامي هو بشكل من الأشكال فن تجريدي، لأن تجاوزه للتشخيص بسبب من رؤيته العقيدية، قاده بالضرورة إلى التجريد، ولكن هل

(١) نفسه ص ١٥٢.
(٢) نفسه ص ١٥٢.
(٣) نفسه ص ١٥٣.

ثمة من صلة أو شبه بينه وبين التجريد الذي عرفه الغرب عبر القرن الأخير على يد ديلوني Delaunay وكاندنسكي Kandinsky وموندريان Mondrian وغيرهم؟

أبداً، فإن هذا التجريد الغربي (حتى وإن كان يميل إلى إعادة إدخال (العنصر الروحي في الفن)، وحتى إذا استوحى قبل هذه التجربة من مانيه Manet إلى غوغان Gauguin من فنون الرسم غير الغربية (من الفن الياباني أو من الجدرانيات في مصر الفرعونية) كما فعل ماتيس Matisse وكلي Klee بصورة واعية، من الفن الإسلامي الذي اطلعا على فن الرسم الخاص به في معرض ميونيخ عام ١٩١٠ وحيث عثرا على إثبات لتأملاتهما التشكيلية، ففن الرسم الغربي، بتحوله عن الـ (محاكاة) ليس له على الإطلاق نفس (برنامج) الفن الإسلامي). ومن أجل توضيح هذه المسألة يمضي غارودي إلى القول بأن المقصود من التجريد الغربي إنما هو ـ حيناً ـ (الهروب) الانعتاق (التحول عن عالم لا روح للحقيقة فيه، كما يقول أحدهم)، لكي لا يرى إلا أشكالاً وألواناً (في نظام ما متناسقة) كما كان يقول دينتس، وحيناً آخر (إسقاط العالم الداخلي) المغرق في الفردانية، وحيناً ثالثاً إدراك الحقيقة الواقعة في مستوى معين من العمق. إلا أن أياً من هذه الانشغالات لم يكن يخطر في ساحة اهتمام الفن الإسلامي: ليس المقصود فيه الهروب من الحقيقة، ولكن على العكس: الإيحاء بالحقيقة الواقعية الوحيدة، الحقيقة السامية، وليس المقصود إسقاطاً فردانياً إذ إن حقيقة الواحد الأحد لا تعيش إلا في الجماعة، في الأمة، وليس المقصود بلوغ (مستوى) من الحقيقة، وإنما استدعاء الحقيقة الوحيدة التي لا يمكن أن (تدرك) انطلاقاً من الإدراك الحسي اليومي. المقصود فحسب، لدى الفنان المسلم، بعكس جوهري، أن يكون شاهداً على وجود الله)[١].

(١) نفسه ص ١٥١ ـ ١٥٢.

٢

وهكذا فما دام الفن الإسلامي نسيج وحده، بانبثاقه عن عقيدة الإسلام وتعاشقه معها، فلن يكون إلا فناً أصيلاً متميزاً، قد يأخذ عن (الغير) نعم، ولكنه يعرف كيف يوظف هذا الأخذ، كيف يعيد تركيبه لكي يساير الرؤية التي تشبع بها حتى النخاع، ولكي يخدم صياغته الفنية ويغنيها بما يصب في نهاية الأمر في دائرة الشخصية المتميزة لهذا الفن.

إن غارودي، وهو يرد بسخرية على مقولة الاستنساخ عن الغير، بالاستناد إلى هذا العنصر أو ذاك، وإلى هذه الجزئية أو تلك، إنما يؤكد هذا التميز الذي لا يقبل مماحكة ولا جدلاً (لقد كانت محاولات تفسير كل ما، انطلاقاً من عناصره، مدعاة للسخرية دائماً. وأكثر من ذلك أيضاً محاولات تفسير الكل انطلاقاً من أحد عناصره. ومع ذلك كم من الجهود بذلها الـ (متخصصون) لإرجاع الفن الإسلامي إلى أحد الـ (مؤثرات) التي (تأثر) بها!)[١].

هذا هو المنهج الخاطئ الذي اعتمده كثير من الباحثين، وهو منهج مردود لأنه يعمل بطريقة معاكسة، وينسى وهو يدفن رأسه في الجزئيات الخطوط الأكبر والملامح الأكثر امتداداً لفن لم يستجب إلا للعقيدة التي عرف كيف يلبي نداءها.

وباللمسات الساخرة نفسها يمضي غارودي لكي يفضح هؤلاء (المتخصصين)! (ألم نر في هذا الميدان من الفن الإسلامي، كما في ميدان العلوم أو الفلسفة، الاستبسال في إنكار الجدة الخاصة بالإسلام: ففي واحد من أحدث وأفخر المؤلفات عن الفن الإسلامي أناقة، والذي يقدم مع ذلك

(١) نفسه ص ١٤٣.

تحليلات بالغة القيمة في جزئياته، يؤكد المؤلفون أن العنصر المحرك في الفن الإسلامي ليس المسجد وهندسة بنائه، ولكن فن النقش والزخرفة فيه، مضيفين أن نمنمات زخارفه الدقيقة صادرة عن التأثر بعلم الجمال الأفلاطوني، وأن هندسته المعمارية ما هي إلا صورة أخرى منسوخة عن هندسة الفن البيزنطي، المتأثرة بدورها بفن العمارة اليوناني. وهكذا لم يبق الفن الآسيوي والإسلامي سوى زيادات كمية على الفن الهللنستي. وهو أمر في مسعاه يتم بغاية الدقة والعلمية تماماً كتلك الصورة الهزلية التي وجدتها عام ١٩٤٥ موزعة في جميع مكاتب الجزائر باسم (وجيز في السياسة الإسلامية) وهو نوع من كتب العقيدة للمعمر الممتاز، حيث يمكن أن نقرأ هذا الـ (تعريف) للعلوم العربية: (إن العلوم العربية، الميتة نهائياً والبالية، هي منخولة ومقمشة عن مؤلفين إغريق، نقلها يهود في العصور الوسطى)!! إن القاسم المشترك في مثل هذه العمليات التخفيفية هو إنكار كل نوعية وكل مستقبل على الثقافة الإسلامية)[1].

وهو يضرب مثلاً آخر، فإن الجرح عميق، والمدية تنغرز باسم العلم والتخصص لكي تقطع الأوردة والشرايين، وتخلط الأحمر بالأزرق فتتشوه الملامح وتضيع أبعاد الحقيقة.. وغارودي الذي عايش القوم هناك يعرف الدافع الذي يكمن وراء هذا كله، ولا يسميه، فهو أوضح من أن يسمى، بل إنه لا يسمي حتى الباحثين الذين يستشهد بأقوالهم لأن أسماءهم لاتهم على الإطلاق ماداموا أنهم جميعاً أرقاماً متشابهة تكرر نفسها بالمقولة ذاتها وبالدافع عينه (وهذا المسلك نفسه هو الذي أملى على (مستشرق) إسباني بأن يكتب عن الإنسان الإسباني (Homo Hispanus) على حد قوله بأنه (حصيلة كفاح من عدة قرون ضد الإسلام)، كما لو أن ثقافة الإسلام لم

(١) نفسه ص ١٤٣ ـ ١٤٥.

تكن إحدى المكونات الرئيسية للثقافة الإسبانية، وإنما كانت جسماً غريباً! كما لو أن إشعاع جامعة قرطبة الإسلامية أو فن الحمراء الفردوسي في غرناطة لم يكن يدعو إلا إلى حركة رجعية مسكينة من النبذ! وثمة مستشرق آخر يرجع الفن الإسلامي في إسبانيا إلى فن الرومان والفيزيقوط. وإذ يصل في كلامه إلى الحمراء فإنه يقول متسائلاً: أما الحمراء (فإن مبادئ الهندسة المعمارية فيها دخلت إلى شبه الجزيرة الإيبرية منذ عهد روما وبيزنطة)! وأما الجامع الكبير في قرطبة فيعترف بروعته لكن الهرطقة الأريوسية هي التي ألهمت به قبل كل شيء. وهناك مستشرق آخر أيضاً لا يرى في فنون الإسلام إلا تركة من إرث فارس الساسانية)[١].

والأمثلة كثيرة.. وبمقدور المرء أن يمضي (في هذا السرد الهزيل طويلاً).. والنتيجة التي تؤول إليها جميعاً، حتى في حالة إبداء بعض العطف أو الإعجاب بهذا الفن، هي (ألا نعترف بالنوعية العربية الإسلامية) لهذا الفن، وأن (نمحو ـ ما أمكن ـ الإسهام الخاص بالإسلام كفن وكعقيدة في الحضارة العالمية)[٢].

وفي مقابل عملية التزييف المرسومة هذه، في مقابل الطمس والتشويه وردم التراب، يعلن غارودي (الحقيقة) كما هي بالفعل لا كما يراد لها أن تكون (أن الفن الإسلامي، الإسهام الهائل الذي شارك به في الفن العالمي، والمشاركة العظمى التي يمكنه أن يؤديها لبناء مستقبل مشترك للبشر، إن هذا الفن كالعلوم وكالحياة الاجتماعية أو الفلسفة لايمكن إدراكه إلا انطلاقاً من مبدئه الناظم: العقيدة الإسلامية)[٣].

(١) نفسه ص ١٤٤.
(٢) نفسه ص ١٤٤.
(٣) نفسه ص ١٤٢.

وهكذا نجد أنفسنا كرة أخرى إزاء هذا الارتباط الصميم بين الفن والعقيدة، فمن هذه الحقيقة تتأكد خصوصية الفن الإسلامي وإسهامه الحضاري (الهائل) في الماضي، وقدرته (العظمى) على المشاركة في بناء مستقبل يهم البشرية جميعاً. . ذلك أن التحقق بالأصالة هو وحده الذي يمكن الفعل الحضاري من الإضافة والإغناء وعدم الاكتفاء بالأخذ عن الغير.

٣

ما هي خصائص هذا الفن؟ ماهي ملامحه الأساسية كما يراها غارودي؟

إننا نستطيع بإمعان النظر في الفصل المذكور أن نضع أيدينا على أربع من هذه الخصائص، بعضها سبق وأن أشار إليه باحثون آخرون، كما رأينا في المقالين السابقين، وبعضها الآخر يمثل، كما ألمحنا، إضافة للدراسات المتعلقة بالموضوع. هذه الخصائص أو الملامح هي:

أ ـ الحضور الإلهي.

ب ـ الديناميكية (الحركية).

جـ ـ التحام الدنيوي بالأخروي.

د ـ التحقق بالحياة والجمال.

أ ـ إن الحيز الفارغ، يقول غارودي (هو أحد مميزات الفن الإسلامي: ليس فحسب لا يأوي المحراب أي تمثال أو أية صورة، ولكنه يعني الله بهذا الفراغ نفسه من كل شيء: إنه الله هو موجود، حاضر، في كل مكان، ولكنه لايرى في أي مكان. وهذا هو السبب الأساسي لاستبعاد الصورة من الفن الديني. أما الأديان الأخرى فعلى العكس، إنها تخلق محاور، (نواة)

من الحقيقة الواقعة أكثر كثافة، أكثر تركيزاً، تجعل اللامرئي مرئياً، سواء أكان كتلك الأقنعة الإفريقية، المكثفة للطاقة، أو كالأيقونة أو الصليب لدى المسيحيين)[١].

إن الأديان والمذاهب الأخرى من حيث تريد الاقتراب من الله، ورؤيته، تمارس خطيئة انحساره ـ جل وعلا ـ في الحيز المحدود، أما هنا في دائرة الفن الإسلامي فإنه محرم ـ ابتداء ـ وبصيغة لاتقبل نقضاً ولا جدلاً، أي رمز، أية إشارة، من هذا النوع.. فكيف بالصورة أو التمثال؟ إن الفراغ هنا أكثر هيمنة وتأثيراً، إنه يمنح الوجدان الديني عيناً ثاقبة تخترق الحواجز والمرئيات لكي تحس بالحضور الالهي، ليس هنا أو هناك فحسب، إنما في كل مكان (إنه الله! موجود حاضر في كل مكان، ولكنه لايرى في أي مكان، إن الصورة أو التمثال، بل حتى الرمز أو الإشارة، قد يسرق المنظر كما يقول النقاد، ويركز الإضاءة على حيز محدود في المكان، بينما يرفض الحس الإسلامي هذا التحيز، يريد فضاء ينطلق فيه الوجدان لكي يطرق بوابات الكون، وهو في كل لحظة أو خطوة يجد نفسه قبالة الله (إن العقيدة في جوهرها الإسلامي تقتضي بألا يصرف تأمل المؤمن قط عن الوحدة الإلهية، وبأن يتجرد من ظواهر الدنيا وإغراءاتها الوثنية ليوجه الفكر كله إلى الواحد الأحد، متسامياً عن كل حقيقة جزئية، فالتمسك بالتوحيد لايمكن التعبير عنه وتوضيحه من غير مجاز دنيوي، إلا بذلك الذي يعيد به الإدراك الفكري إلى الشعور بحضور نظام رياضي وعقلاني في آن واحد، منسق وموسيقي)[٢].

إن الحضور الإلهي، كما هو معلوم لدى المسلم، ليس حضوراً انتشارياً بالشكل المعمى الذي قد يقترب بنا مما يسمى الحلول أو وحدة الوجود،

(١) نفسه ص ١٤٦.
(٢) نفسه ص ١٤٦.

فهناك في المقابل معيار إسلامي يمنع التصور من الانفلات بهذا الاتجاه. إنه ليس معياراً إذا أردنا الدقة في التعبير، بل إنه الأساس والهدف، الحقيقة الكلية المطلقة التي تنضوي تحتها سائر القيم والمعايير: إنه التوحيد المطلق للذات الإلهية، التنزيه الكامل عن أية شبهة من شبه الاتصال أو الاندماج أو الحلول، الحضور الذي يملك كلمته الفوقية التي تعلو على الكون وتقول لأشيائه وموجوداته وخلائقه وسننه ونواميسه: كوني فتكون!

ويجيء الفن الإسلامي لكي يعكس هذا التفرّد في الرؤية الإسلامية التي ما بلغت الأديان الأخرى عشر معشارها، يعكسها ويعبر عنها بلغته الخاصة وتقنياته التي عرفت كيف تجمع الفكر إلى الشعور والنظام الرياضي العقلاني إلى رفرفات الروح وموسيقا الوجدان!

(الزخرفة الوحيدة الممكنة هي إذاً أشكال هندسية يعادل تكرارها بالنسبة للمسلم (صلاة يسوع المسيح) التعزيمية، الترتيل الذي لا نهاية له باسم الله وحده الذي يردده رهبان الأديرة في مسيحية الشرق. إن تشابك الأشكال السداسية إلى مالا نهاية، والمنحنيات والزوايا المتساوية الأضلاع المتقابلة برؤوسها، ترمز إلى امتداد روح الله وانقباضه السرمدي الذي جاء عنه في القرآن ﴿وَلِلَّهِ مَا فِي ٱلسَّمَٰوَٰتِ وَمَا فِي ٱلْأَرْضِ وَإِلَى ٱللَّهِ تُرْجَعُ ٱلْأُمُورُ﴾[1]..)[2].

ويوغل غارودي، وهو يحدثنا عن هذا الحضور الإلهي المتوحد في الفن الإسلامي، في زخارف السقوف.. في المعاجين المرمرية البلورية ذات الأشكال التي لا حصر لها.. في قباب المحاريب.. في الأضواء المتماوجة إلى ما لا نهاية.. في الأنوار المتلألئة التي تنقلنا إلى ما وراء هذا العالم.. في الكتابات والمنمنمات.. وفي الآيات والأشعار.. إنه

(١) سورة آل عمران، آية ١٠٩.

(٢) وعود الإسلام ص ١٤٦.

التوظيف المدروس والمتقن لهذا المنظور الإيماني الذي يرى الله في أجلى مظاهر توحده، وهيمنته المطلقة، وحضوره: (يتلألأ الضوء [في الجوامع] ويتكسر، ويتماوج إلى ما لا نهاية، حيث تسطع آلاف الشموس على القباب البصيلية من الخزف الأزرق التي يتبدل لونها كل ساعة من ساعات النهار كما لو أنها تترنم بتسبيح للنور تختلف نغماته من ساعة إلى أخرى، ذلك أن ﴿ٱللَّهُ نُورُ ٱلسَّمَٰوَٰتِ وَٱلْأَرْضِ ۚ مَثَلُ نُورِهِۦ كَمِشْكَوٰةٍ فِيهَا مِصْبَاحٌ ۖ ٱلْمِصْبَاحُ فِى زُجَاجَةٍ ۖ ٱلزُّجَاجَةُ كَأَنَّهَا كَوْكَبٌ دُرِّىٌّ يُوقَدُ مِن شَجَرَةٍ مُّبَٰرَكَةٍ زَيْتُونَةٍ لَّا شَرْقِيَّةٍ وَلَا غَرْبِيَّةٍ يَكَادُ زَيْتُهَا يُضِىٓءُ وَلَوْ لَمْ تَمْسَسْهُ نَارٌ ۚ نُّورٌ عَلَىٰ نُورٍ﴾[١] . .)[٢] .

(في هذا النور الذي ينقلك إلى عالم آخر فيما وراء هذا العالم، مشع في هذا العالم، تتراقص على الحوائط، أما المنمنمات الزخرفية العربية أو المنحنيات والسعيفات الهندسية متشابكة مع كتابات زخرفية منمنمة حتى التجريد، أما من الآيات القرآنية أو من الشعر، ذلك أن فن الخط هو مع الأشكال الهندسية من الزخرفة العربية، الوسيلة الثالثة لتذكر بالحضور الإلهي. فبشكل الكتابة (الكوفية) حيث تغلب الزوايا القائمة والذي يعزز صفة العظمة والفخامة في فن العمارة، أو في شكل الكتابة النسخية فإنه يذكر بكلام الله ، الذي سبق التعبير عنه في الحجر، هو تساؤل مباشر في العقيدة. وهذا الترابط بين أشكال الخط الكوفي المستقيم، أو التشابك بين منحنيات الخط النسخي العذبة السلسلة، هو نوع من النقلة لإلقائنا إلى اللانهائي بحيث لا تبدو للناظر سواء منها المنقوش البارز أو المحفور المجوف كشكل فوق قاع وإنما كانسياب حركة تنبسط في الفراغ يتطابق معها نظرنا وجسمنا كما في رقصة مقدسة)[٣] .

---

(١) سورة النور، آية ٣٥.

(٢) وعود الإسلام ص ١٤٧ .

(٣) نفسه ص ١٤٧ .

ب ـ الفن الإسلامي فن حركي (ديناميكي) لا يعترف بالسكون ولا ينخدع بالظواهر الثابتة، إنه بشكل من الأشكال محاولة دائبة لمتابعة متغيرات الكون برؤية فنية، تلك المتغيرات التي هي تعبير عن إبداع الله وقدرته اللانهائية، فإن ما يبدو لنا في الخارج ساكناً قد لايكون في الحقيقة سوى لحظة توقف للمشاهدة إذا صح التعبير، ثم تمضي التجليات التي تلف الظواهر والأشياء لكي تبدل وتغير في برنامج خلق إلهي لايكف عن الحركة حتى يقوم الحساب. إننا هنا نتذكر تعليق روم لاندو على الفن الإسلامي بأنه فن صيرورة لا كينونة، فن تعبير عن إبداعية الله التي (تصير) قبالة الإنسان باستمرار.. صحيح أنه مامن شيء إلا ويجب أن (يكون) أولاً، ولكن هذا وحده لايكفي، فإنه بالانفساح اللانهائي لتجدد الخلق الإلهي تجتاز هذه الكائنات صيروراتها فتتغير وتتحسن، ويجيء الفن الذي عرفنا في الصفحات الماضية ارتباطه الصميم بالرؤية العقيدية للكون كي يعبر عن هذه الصيرورة.. عن هذه الحركة التي لا تقف عند حد ﴿وَلَوْ أَنَّمَا فِي ٱلْأَرْضِ مِن شَجَرَةٍ أَقْلَٰمٌ وَٱلْبَحْرُ يَمُدُّهُۥ مِنۢ بَعْدِهِۦ سَبْعَةُ أَبْحُرٍ مَّا نَفِدَتْ كَلِمَٰتُ ٱللَّهِ﴾[١].

إذا كانت الصخور ـ يقول غارودي ـ تبدو أحياناً (متدفقة كالأمواج، فذلك لأن القرآن، إذ يعلمنا النظر للأمور من وجهة النظر الأبدية، وأن نقيس بهذا المدى السرمدي التغيرات والحركات الممكن إدراكها في مستوى حياة بشرية، يدعونا إلى أن (نحذر وألا نغتر برسوخ الجبال) أفلا تعلمنا الجيولوجيا أننا إذا قلصنا في ثوان قليلة ملايين السنين من تكون التعرجات ومن انجرافات القشرة الأرضية، فإن سلاسل الجبال سوف تتقافز وتنخسف كأمواج المحيط؟ وإذا كانت الشخصيات والأشجار أو البيوت في المنمنمات في الفن الإسلامي ليس لها بروز وتجسيم أو ظلال، وذلك أنه

(١) سورة لقمان، آية ٢٧.

ليس لعمق الحيز والأشياء من معنى إلا بالنسبة لنظرنا المحدود والجزئي كأفراد مقسمين، ولكن ليس له معنى من وجهة نظر الله الذي ليست ظواهره المرئية إلا تجليات. وإذا كانت الألوان تبدو كيفية أو اعتباطية، مظهرة الجمل أو ورق الشجر وردية أو زرقاء فلأن تلوين الشيء اليومي ليس إلا نسبياً بالنظر إلى إيقاع الأيام والليالي وتواليها من أعالي الشمس، ليس في أنظارنا الإنسانية ولكن في نظر الله . إن نور الأشياء وحرارتها، في أبديتها، تصدر من داخلها نفسها، كما في زجاجيات الكاتدرائيات، لدينا، وإن عالم الرسم، إذ يبذل جهده في إظهار الحقيقة (بذاتها) ولذاتها وليس (من أجلنا) يقدم لنا العالم ليس على ضوء الشمس ونور أعيننا وإنما بنور الله)[١] .

جـ ـ إن التحام الدنيوي بالأخروي هو في عقيدة الإسلام واحد من أشد المسائل بداهة وحضوراً، بل إن هدف الإسلام، كان من بين أهداف كبيرة أخرى، هو تحقيق الوفاق بين السماء والأرض وإعادة التصالح بين الدنيا والآخرة، بين المرحلي والخالد، بعدما عبثت المذاهب والأديان المحرفة، وساقت الطرفين إلى نوع من القطيعة والثنائية والخصام.

وسيجيء الفن الإسلامي لكي يعبر بالضرورة عن هذه الواقعة العقيدية كما عبر وسيعبر عن وقائع وتصورات أخرى قد لاتقل عنها أهمية. إنه كما رأينا انبثاق عقيدي، وإذاً فإن التحام الدنيوي بالأخروي سيأخذ مكانته ويطبع بصماته على واجهة هذا الفن وفي شرايينه ونسيجه.

ثمة عبارة موحية يستعملها غارودي، قد تعبر بإيجاز عن هذا الوفاق وهو يتحدث عن الفن الإسلامي: (النور الذي ينقلك إلى عالم آخر، فيما وراء هذا العالم، مشع في هذا العالم)[٢]. فإنه في الإسلام ليس ثمة تعليق

---

(١) وعود الإسلام ص ١٥١ .

(٢) نفسه ص ١٤٧ .

زمني. . إن مردودات الموقف الإيماني وتجلياته تتحقق هنا في الأرض كما تتحقق هناك في السماء، وإن المؤمن لسعيد، متوحد، غير خائف ولا محزون، لأن إيمانه يعلمه، هنا في الدنيا قبل ذهابه إلى يوم الحساب، كيف يكون متوحداً سعيداً غير خائف ولا محزون. وهكذا فإن النور الذي يعكسه الفن الإسلامي لاينقلنا إلى عالم آخر، فيما وراء هذا العالم فحسب، بل إنه يشع في هذا العالم. . وهكذا أيضاً تكون قباب المساجد وصالاً معمارياً بين الأرض والسماء (تشبه قبة السماء الزرقاء لتركيز التأمل) وتكون غابات الأعمدة والأقواس، بتدفقها المتلاحق (سيمفونية تسبيح بالأحجار)!

(هذا الفن الابتهالي المنقوش في الحجر والمبثوث في نور المساجد لايعرف حدوداً بين المدنس والمقدس. فالمدينة قد توالدت بصورة عضوية حول الجامع تماماً كما نشأت أمة الإسلام الجديدة من التسامي المشترك)[1]. ذلك أنه في ظلال عقيدة الإسلام، حيث تكون الحجارة نفسها، جاذبية الأرض ورائحة الطين، حر الشمس ووعد الغيوم الملبدة بالمطر. . تعبيراً، أو فرصة للتعبير، عن إبداعية الله والتحقق بالإيمان في العالم. إن المدينة، بكل همومها العملية أو الدنيوية الصرفة، تقوم إلى جوار المسجد الذي يرتفع بأشواق الروح، وإذاً فإنه ما من ثنائية يعانيها الإنسان المسلم، والفنان المسلم بالتالي، بين ماهو تافه وما هو خطير، بين ما هو مدنس وما هو مقدس.

إن الإلهي والبشري يلتقيان في ساحة المسجد. . ويكون (كلام الإمام الذي يؤم الصلاة في مواجهة المحراب، هو كذلك كلام الله الذي يسبح به المؤذن داعياً إلى الصلاة من أعلى المئذنة. فكلام الله يعبر هكذا من الداخل إلى الخارج، أو بالأحرى يوحد الداخل والخارج اللذين ليسا

---

(١) نفسه ص ١٤٨.

بالنسبة للمسلم كالواحد والمتعدد، كالمدنس والمقدس، كالتسامي والأمة، وإنما رؤيتان للواحد نفسه، للتوحيد)[١].

ويضرب غارودي مثلاً آخر على تلاشي (الحدود الفاصلة بين المدنس والمقدس) بسجادة الصلاة (إن حواشيها تكون بصفة عامة من زخارف عربية منمنمة، أو من طنف هندسية تشكل انتقالاً بين العالم السماوي والعالم اليومي الأرضي إلى جانب تموجات كثبانه من الرمال وتعرجات جباله أو تلاحق غيومه)[٢].

والقرآن الكريم يوجز بكلمات قلائل، أو يلغي بعبارة أدق، كافة الفواصل والثنائيات فيجعل الأرض، العالم كله، بمشارقه ومغاربه ساحة للعبادة، للالتحام بين الأرض والسماء ﴿وَلِلَّهِ ٱلْمَشْرِقُ وَٱلْمَغْرِبُ ۚ فَأَيْنَمَا تُوَلُّوا۟ فَثَمَّ وَجْهُ ٱللَّهِ ۚ﴾[٣].

ليست الأرض على امتدادها، ولكنها ـ كذلك ـ الأشياء والظواهر والموجودات كلها يمكن أن تكون ممراً إلى الله لذلك ـ يقول غارودي ـ فإن كل شيء حتى أكثر الأشياء نفعاً واستعمالاً، كالسيف أو الإبريق، صينية النحاس، سجادة، أو سرج حصان، تماماً كالمنبر أو المحراب في مسجد، فإنه ينحت وينقش ويرصع ويطرق ليكون شاهداً على (آية وجود الله)[٤].

وهو ـ أي غارودي ـ يرى في (الحمراء) ذات الأعمدة المزدانة بالأنوار واحداً من أبدع التعبيرات الفنية عن هذا اللقاء بين السماء والأرض.. هذا الوفاق الجميل بين الدنيا والآخرة، وهذا التوجه بلغة الحجارة المنظورة إلى

(١) نفسه ص ١٤٨.
(٢) نفسه ص ١٥٠.
(٣) سورة البقرة، آية ١١٥.
(٤) وعود الإسلام ص ١٥٠.

عالم الروح اللامنظور. إن المسافر يحس وهو يرى أعمدة الحمراء (ورياضها الموشحة بالأشعة تحت ضوء القمر، كأنها تبسط مرآة إلى النجوم، هذا التأرجح المبهم بين الواقع وتجلياته وظهوره، حتى إذا لم يستطع حل رموز هذه الأشعار أو قراءة خطها، ولا المشاركة التي توحي بمعناها، فإنه ـ أي المسافر الغريب ـ يعاني الشعور بأنه أسير سحر المحب الذي يضع الحمراء بين عالمين، تتراقص في الفضاء بين الأرض والسماء وتنقل لنا الرسالة المثلى للفن الإسلامي: رسالة إيمان في توحيد عالم لا يمكن للامرئي فيه أن تفك مغالقه إلا (بآيات) المرئي دون أن تنتقص فيه)[١].

د ـ ثمة ما يرتبط بالملمح السابق فيعبر عن نفسه في الفن الإسلامي: إن هذا الدين جاء لكي يمنح الإنسان فرصة أكبر للتحقق بالحياة والجمال، ولكي يحرر الإنسان من الثنائية التي وضعته فيها المذاهب والأديان المحرفة: إما هذا أو ذاك، إما الأرض وإما السماء، إما الدنيا وإما الآخرة، إما الروح وإما الجسد، إما الحياة والتحقق وإما الضمور والتلاشي والفناء. هاهنا في دائرة الإسلام نلتقي بالرؤية الأخرى: هذا وذاك، الأرض والسماء، الحياة والشهادة، وما يقوله رسول الله (صلى الله عليه وسلم) وهو يخاطب أتباعه: (إذا قامت الساعة وفي يد أحدكم فسيلة فاستطاع ألا تقوم حتى يغرسها فليغرسها فله بذلك أجر) إنما هي دعوة لمد الحياة وتجميلها، لتعميق الحياة وإغنائها بالخضرة الواعدة، والحدائق ذات البهجة، والعطاء الموصول.

إن الحديث عن هذا الملمح الأصيل في الرؤية الإسلامية يطول، وإن مجرد قراءة سريعة لكتاب الله يمكنها أن تضع المرء في قلب الصورة: الدين

(١) نفسه ص ١٥٤.

الذي جاء لكي يجعل الإنسان المؤمن (يعيش حياته الدنيا كاملة غير منقوصة)، ليس بالمنظور الحسي الضيق أحادي الرؤية، وإنما بالمنظور الإنساني الذي يستجيب للمطالب كافة روحية وعقلية وحسية ووجدانية وغريزية وجسدية..

لا ريب أن موقفاً بمثل هذا التشعب والأصالة والحضور في الحياة الإسلامية سيعبر عن نفسه في دائرة الفن، وسيكون الفن الإسلامي رافداً من بين روافد شتى للتحقق بحياة أعمق وأغنى وأكثر استشرافاً وجمالاً (فرويداً رويداً أفرزت هذه العقيدة قوقعتها في الحجر وأصبحت مدينة. فإذا بالحمامات، التي ليست فحسب أماكن للنظافة الجسدية ولكنها تأخذ معنى التطهر الشعائري، وإذا بالسوق حيث تنسج جميع الفعاليات الجسدية عمل الحرفي كالتبادل بالسلع، وكذلك بالأفكار، العلاقات والروابط المادية للجماعة. وإذا بالحدائق والجنائن بدءاً من هضاب إيران إلى سفوح إسبانيا التي كانت حلم البدوي وسراب الواحة، تصبح حقيقة واقعة، صورة الفردوس. فمن الحدائق الفارسية في شيراز إلى الجنائن الأندلسية في جنة العريف بغرناطة، إن جداول المياه المغردة هي نفسها ونفس نافورات المياه ونفس شجر السرو الباسق ونفس الورود (حديقة الأزهار لسعدي الشيرازي) ونفس أشجار الياسمين (ياسمين العاشقين لروزبهان الشيرازي) والعرازيل نفسها من النباتات العريشية.

هذا الانهماك، هذا الشغل الشاغل، متملك إلى حد أن أحد الموضوعات المحببة للرسم على السجاد.. هو رسم الحديقة.. بهذه السجادة ذات الإيحاءات السحرية يحمل البدوي معه حتى جحيم العواصف الرملية في الصحراء، ظلاً من فردوسه المأمول)[١].

---

(١) نفسه ص ١٤٩.

إن هذا التعاشق بين الإيمان والجمال، بين الحياة وبين الحضور الإلهي الذي يمنحها اللون والطعم والرائحة والمغزى، يمكن أن نجده أيضاً ـ وعلى سبيل المثال ـ في الحمراء (آخر فسيلة في شجرة الفن الإسلامي بالأندلس) حيث ما زالت (تحيا فيها (الأناقة) بمعناها المزدوج من الحضور الإلهي والأناقة القصوى)[١].

إن كل قبة من قباب القاعات الكبرى للحمراء (بطرزها المختلفة هي الرمز الكوني لمدينة سماوية. في قاعة الشقيقتين تعمل التطعيمات الصدفية الشهباء على لألأة النور بشرارات إلفة لا متناهية في القبة فيعيش المرء تحت سماء زاخرة بالنجوم. وفي صحن دار الريحان الشامي ترى الأعمدة الهيفاء تتخايل متمايلة في حوض الماء الرئيسي فيعكس الماء خيالاتها على غصنيات الحوائط كما لو كانت الحقيقة تبرز ازدواجية جمالها الأبدي من الحجر وجمال النور الهارب. وفي باحة الأسود، وهي بارثينون Parthenon معكوس، فالكاملة أصبحت فارغة، والحجر يطوق الحيز المفتوح من صحن الدار، وهو فراغ هوائي يرتكز إلى حديقة شبيهة بسجادة فارسية، محاطة بأنهار الجنة الأربعة الموصوفة في التوراة والقرآن. والأعمدة التي تسند سقوف أروقة صحن الدار الجانبية بمسنناتها الحجرية المذهلة التي تؤمن الانتقال من حر الشمس إلى الظل بتنظيم متدرج أكثر فأكثر نحو تلاشي النور، فما من شيء هنا، في المتوافقات اللامتناهية بين النور والظل، لا يبدو كائناً بدقة ما يجب أن يكون: فإننا ننقل إلى حيز آخر وإلى زمن آخر يضعنا بناؤه وإيقاعه في اتفاق مع عالم آخر وحياة أخرى متميزة وأكثر سمواً)[٢].

حقاً إن هندسة معمارية كهذه الهندسة هي كما كتب أوليغ غرابار: (نقل بصري لرؤية العقيدة الإسلامية الكونية)[٣].

(١) نفسه ص ١٥٣.
(٢) نفسه ص ١٥٢.
(٣) نفسه ص ١٥٣.

فهرس الموضوعات